Bücher-Ornamentik der Renaissance

Historisch-kritisch dargestellt von

A. F. Butsch

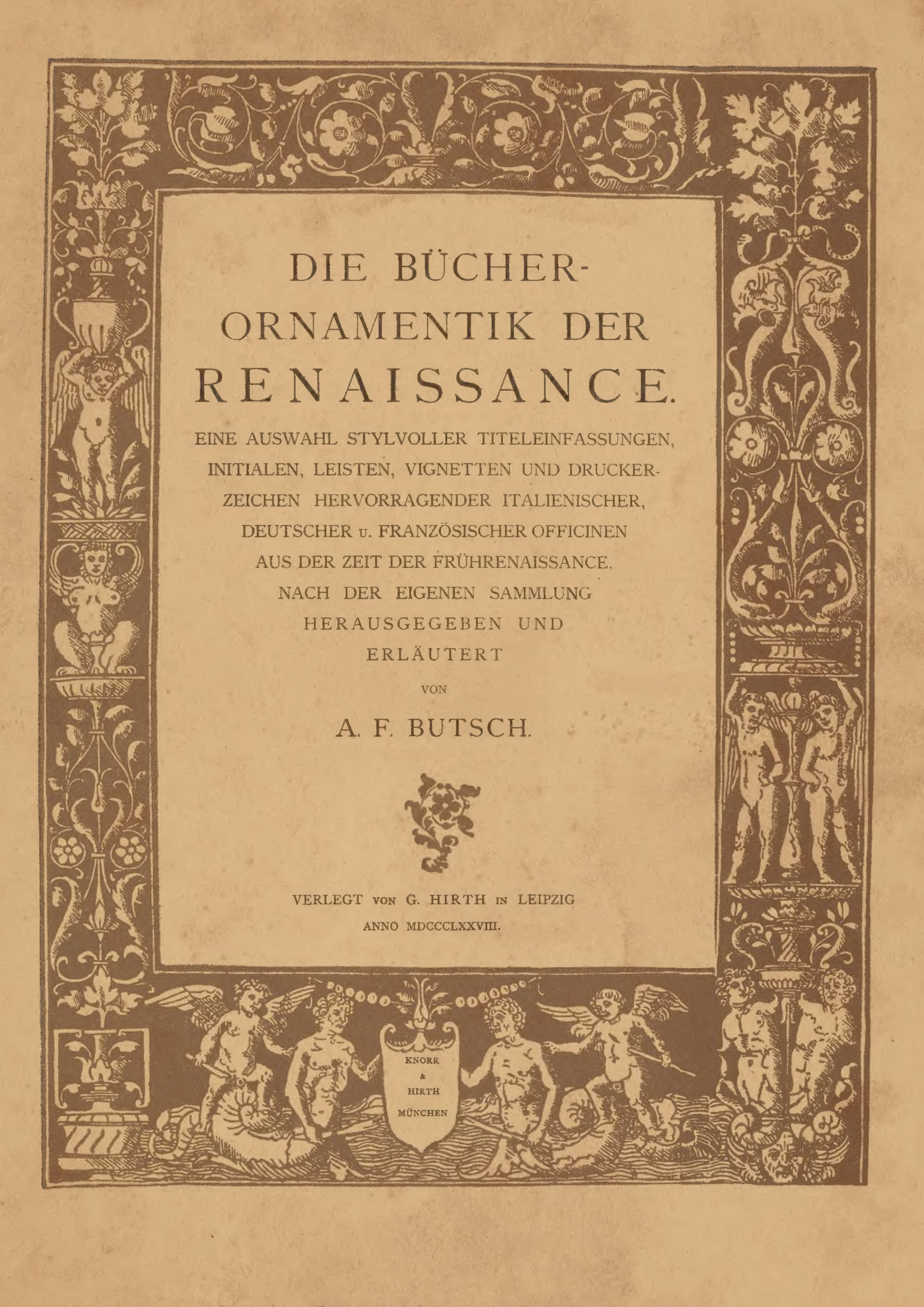
Zwei Bände in einem Band

Erster Band:
Früh-Renaissance

Zweiter Band:
Hoch- und Spät-Renaissance

München 1922
G. Hirth's Verlag A.-G.





DIE BÜCHER-ORNAMENTIK DER RENAISSANCE.

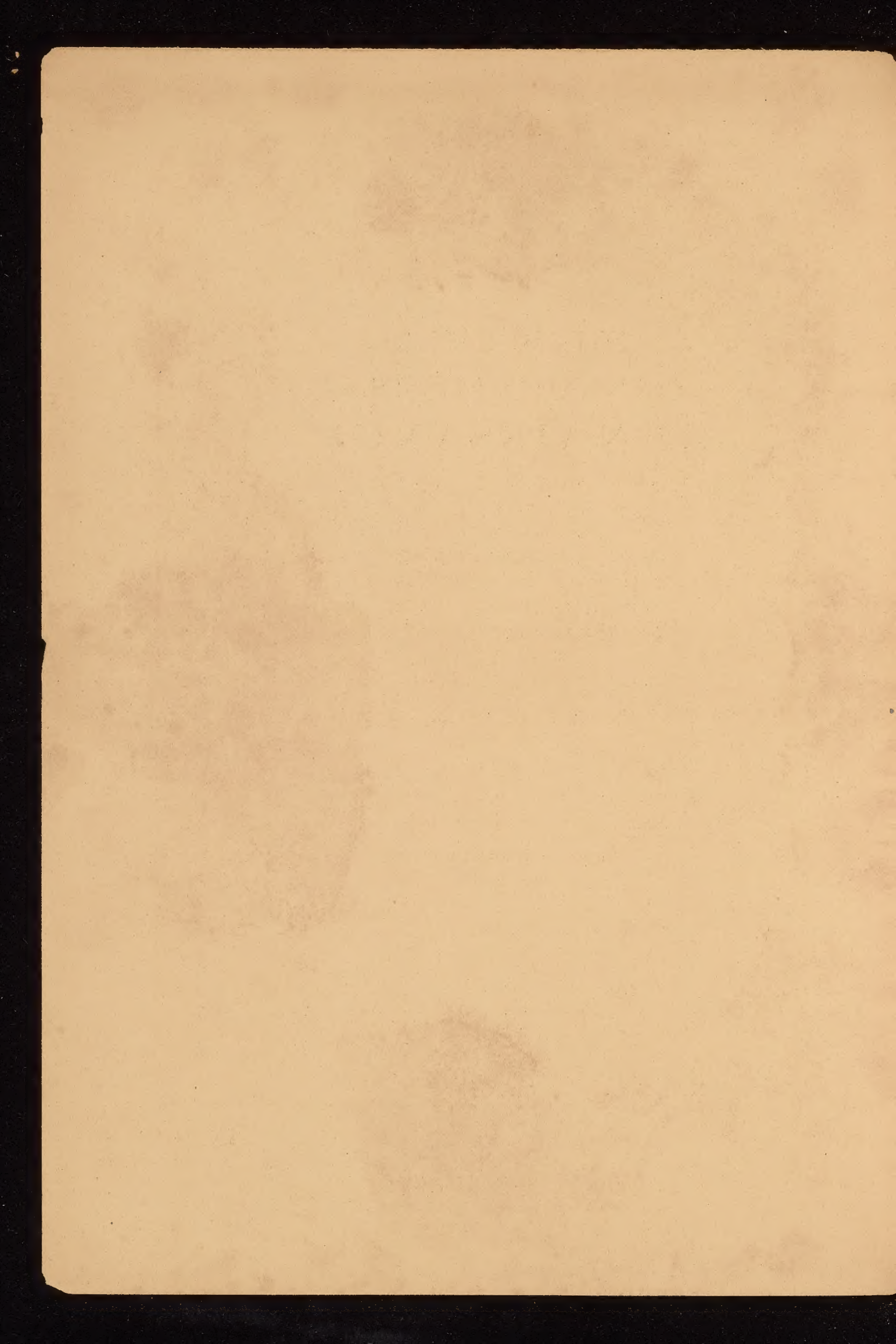
EINE AUSWAHL STYLVOLLER TITELEINFASSUNGEN, INITIALEN, LEISTEN, VIGNETTEN UND DRUCKER-ZEICHEN HERVORRAGENDER ITALIENISCHER, DEUTSCHER u. FRANZÖSISCHER OFFICINEN AUS DER ZEIT DER FRÜHRENAISSANCE.

NACH DER EIGENEN SAMMLUNG HERAUSGEGEBEN UND ERLÄUTERT

VON

A. F. BUTSCH.

VERLEGT VON G. HIRTH IN LEIPZIG
ANNO MDCCCLXXVIII.



Seiner Majestät

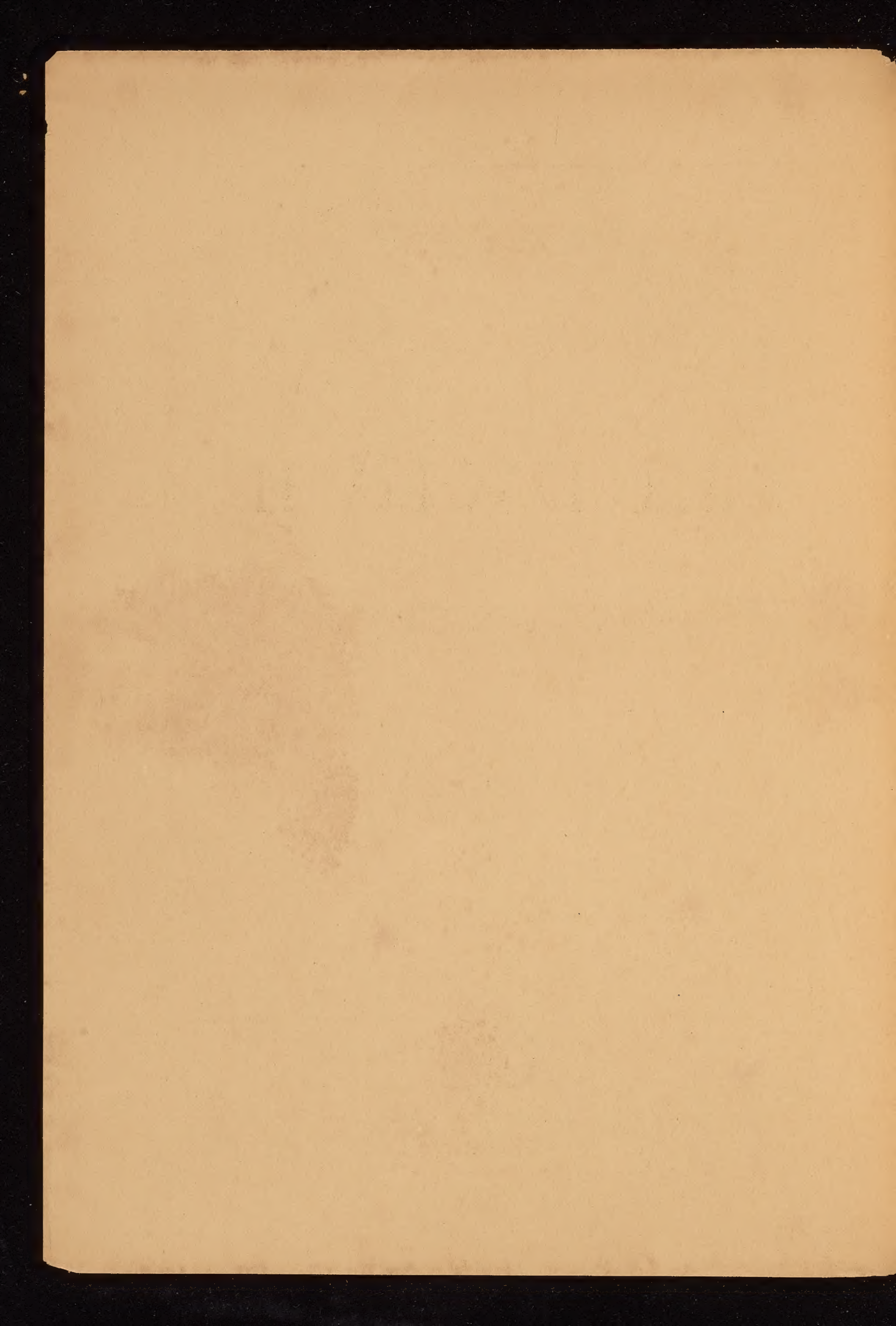
LUDWIG II.

König von Bayern

in tiefster Ehrfurcht

gewidmet

vom Herausgeber.





VORWORT.



N DEM vorliegenden Werke habe ich den Versuch gemacht, die historische Entwicklung einer Kunstbranche darzulegen, welche, bei aller Bedeutsamkeit, dennoch bisher in Deutschland eine ausführlichere Bearbeitung nicht gefunden hatte. Ich habe damit zugleich einen seit vielen Jahren getragenen Lieblingsgedanken: Zu Nutz und Förderung der modernen Kunstbestrebungen die Anfänge der Renaissanceornamentik auf dem hochwichtigen Gebiete der Buchverzierung allgemein zugänglich zu machen — zur Ausführung gebracht.

Wohl bin ich mir bewusst, dass etwas ganz Vollkommenes hier nicht geboten werden kann, wenngleich ich in einer Reihe von Jahren das Material für mein Buch mit vieler Mühe und manchen Opfern persönlich im In- und Auslande gesammelt und aus genanntem Kunstzweige eine der beträchtlichsten Sammlungen zu Wege gebracht habe. Aber unter den tausenden von Stücken, die ich besitze, galt es eben so zu wählen, dass nicht nur ein übersichtliches Bild der einschlägigen Kunstthätigkeit geboten, nicht nur deren historischer Entwicklung Rechnung getragen werden konnte, sondern dass auch der Umfang des Ganzen ein bescheidener, die Verbreitung des Werkes ermöglichender, wurde.

Des letzteren Umstandes halber konnte denn, neben Italiens Früh- und dem Anfange seiner Hochrenaissance, von Deutschland vorläufig nur die Frührenaissance berücksichtigt werden. Wird man sich daher nach den prächtigen Bücherornamenten von Meistern der deutschen Hochrenaissance: eines Michel Ostendorfer, Jost Amman, Virgil Solis, Tobias Stimmer u. A. vergebens umsehen, so wird die Fülle des Schönen, das unsere Altmeister der Renaissance, in Deutschland namentlich die Gründer der grossen Malerschulen: ein Dürer, Burgmair, Holbein, Cranach u. A. uns geboten, wohl augenfällig den Beweis liefern, dass das Material auf einmal nicht zu bewältigen war. Ich hoffe indessen bestimmt in einer folgenden Publication auch die einschlägigen deutschen Arbeiten einer späteren Kunstperiode zu bringen.

Aus ähnlichen Gründen mussten von einzelnen deutschen Malerschulen, deren Hauptorte bereits vertreten waren, Nebenorte wegbleiben, wie denn bei der sächsischen Schule, welche in Wittemberg und Erfurt bereits übersichtlich gegeben war, Leipzig und Halberstadt fehlen, zwei Städte, in welchen manches Vortreffliche in Bücherverzierung früher Renaissance geschaffen wurde.

Die französischen Erzeugnisse sind auf unserm Gebiete im Zeitalter der Frührenaissance entweder geradezu nur sclavische Copien nach italienischen Originalen, oder unbedeutende Nachahmungen südlicher Meister. Unabhängige, mit Stylbewusstsein ausgeführte Compositionen fehlen dort ganz und gar. Erst die verdienstvollen Leistungen eines Geoffroy Tory bei beginnender Hochrenaissance fangen an selbständigen Charakter zu tragen, welcher selbst den Arbeiten des fleissigen Oronce Finé (Orontius Fineus) noch fehlt. Ich habe desshalb nach Sichtung des mir zu Gebote stehenden, ziemlich bedeutenden Materials davon Abstand genommen, dasselbe in grösserem Umfange der gegenwärtigen Publication einzuverleiben und beschränkte mich darauf, Geoffroy Tory's schönsten Initialenschmuck zu bringen.

Ich weiss wohl, wie schwer es ist, den Anforderungen Aller Genüge zu leisten; umsomehr muss ich auf die Nachsicht des Einzelnen rechnen. Gleichwohl kann ich mit Genugthuung sagen, dass Aehnliches in solcher Reichhaltigkeit in Deutschland bisher nicht geboten wurde. Die Art der Zusammenstellung aber, welche neben bequemer Vergleichung italienischer und deutscher Stylanwendung einen gewiss ausreichenden Ueberblick einschlägiger Kunstthätigkeit beider Länder gewährt, lässt mich hoffen, dass der mit meinem Werke verfolgte Hauptzweck erreicht werde.

An Aufforderungen von competenter Seite, dasselbe zu veröffentlichen, hat es nicht gefehlt. Wesentlich zur Herausgabe ermunterte mich die mir seitens der deutschen Presse so allgemein gewordene Anerkennung, als ich im vorigen Jahre, der Einladung des Bayerischen Gewerbe-Museums in Nürnberg Folge leistend, diesem den, Deutschland treffenden Antheil meiner Sammlung behufs Einverleibung in die Ausstellung von Arbeiten der vervielfältigenden Künste, zur Verfügung stellte. Und so übergebe ich denn das Buch der Oeffentlichkeit, mit der Bitte um wohlwollende Aufnahme.

Bevor ich schliesse, habe ich noch Pflichten des Dankes zu erfüllen, deren ich mich freudig entledige. Die königliche Hof- und Staatsbibliothek in München, die Kaiserliche Universitäts- und Landesbibliothek in Strassburg haben durch liberalste Mittheilung von wissenschaftlichem Material mich unterstützt. Mein kunstsinniger Verleger aber, Herr Dr. Georg Hirth, hat alle meine Wünsche bezüglich der Herstellung und Ausstattung des Werkes in zuvorkommendster Weise erfüllt. Ihnen sei hiemit der ebenso aufrichtige als gebührende Dank gezollt.

Augsburg im Juli 1878.

Albert Fidelis Butsch.



INHALT.

Alphabetisches Namens- und Orts-Register.

S bedeutet: Seite. — **T** bedeutet: Tafel.

BERICHTIGUNGEN. Pag. 10, Zeile 8 lies: Tusculano, statt Pusculano. — Pag. 16, Zeile 2 lies: in, statt zu. — Pag. 21, Zeile 8/9 lies: Othmar, statt Othmann. — Pag. 25, Zeile 24 lies: sein, statt seinem. — Pag. 32, Zeile 13 lies: Berthold Rodt ist nicht erwiesen, dagegen ein Berthold Rüppel (Vgl. Stockmeyer und Reber, Beitrag zur Basler Buchdr.-Gesch. 1840, S. 2.)



ITALIEN.



DASSELBE Land, welchem wir die Wiederaufnahme des classischen Geistes auf dem Gesammtgebiete der bildenden Künste verdanken, ist uns im Zeitalter der Renaissance auch auf dem Gebiete der Bücherornamentik wegzeigend und bahnbrechend vorangegangen. Bereits in seinen frühesten Drucken offenbart sich der Sinn für antike Formen, der sich zunächst in einer classischen Cicero-Type verkörperte. Die grössten Buchdrucker Italiens, welche das 15. Jahrhundert aufweist, wenden diese mit Vorliebe an und Druckschriften wie die eines Johann und Wendelin v. Speyer, eines Nicolaus Jenson, Valdarfer, Erhart Ratdolt würden selbst den heutigen Typographen alle Ehre machen. Schon Italiens Erstlingsdruck, der Lactantius, den die beiden deutschen Buchdrucker Conrad Sweynheim und Arnold Pannartz im Kloster Subiaco bei Rom im October 1465 vollendeten, zeigt uns in seinen prächtigen Typen die classischen Züge. Waren auch die ersten Drucker Italiens zum grösseren Theile eingewanderte Deutsche, so wussten sich dieselben doch rasch an die Form der neuen Typen zu gewöhnen, wobei indessen zu beachten ist, dass das Verdienst um deren Herstellung ihnen nur in technischer Beziehung, als tüchtigen Schriftgiessern zuerkannt werden kann, während die Zeichnungen der Typen dagegen ausnahmslos von Italienern herrühren. Weil ihre Formen am schönsten in Venedig vorkamen, nannte man diese denn auch fast ein halbes Jahrhundert lang Characteres Veneti.[1]) Neben der classischen Type fand, und zwar vorzüglich in den von Deutschen innegehabten Offizinen, auch die gothische Anwendung und blieb bis zum Ende des 15. Jahrhunderts bei theologischen Werken, insbesondere bei Missalien, Breviarien, Horarien, dann für rechtswissenschaftliche Werke sogar vorherrschend, aber von den Koryphäen der Buchdrucker, namentlich der Erstlingsdrucker wurde sie als dem classischen Geiste nicht entsprechend verschmäht. — Ausser der rein gothischen Type wurde in Italien wie später auch in Deutschland noch ein Mittelding, die semigothische (halbgothische) Type, verwendet. Sie bildet beim Buchdruck gewissermassen den Uebergang von der gothischen zur classischen Form und ist von vortheilhafterem Ansehen als die erstere.

1) Erst später erhielten sie nach dem Orte ihrer frühesten Anwendung die Bezeichnung: »Characteres Romani«.

Sehen wir nun beim Buchdruck die gothische Form neben der classischen sich längere Zeit halten, so verhält es sich anders bei der Bücherillustration und Bücherornamentik. Tritt schon bei der ersteren die gothische Auffassung nur mehr vereinzelnt auf, so greift bei der letzteren die classische Form schon unmittelbar nach Einführung der Buchdruckerkunst im Süden Platz, indem alle ornamentalen Beigaben des Buches den Geist der Renaissance athmen.[1])

In den ersten Jahren wurde, wie das auch in Deutschland Gang und Gebe gewesen, der Platz für die Buchverzierungen, Leisten, Borduren und Initialen vom Buchdrucker frei gelassen und dadurch dem Käufer des Buches anheimgestellt, die Ausfüllung durch die Hand der Illuministen (Miniatori) selbst besorgen zu lassen, so dass derselbe je nach Vermögen und Liebhaberei auf die Ornamentirung seines Buches mehr oder weniger Luxus aufwenden konnte. Diese Art der Bücherverzierung hatte aber ihre Schattenseiten. Zum Ersten war die Handmalerei sehr kostspielig und demnach der allgemeinen Anforderung nicht entsprechend. Zum Andern mussten auf solche Weise ornamentirte Werke des leichten Verderbens und Abnützens der Farben halber mit grösserer Vorsicht gehandhabt werden und waren daher weit mehr geeignet als Schaustücke denn der Praxis zu dienen. Die Bücher aber ornamentirt zu haben entsprach zu sehr dem Schönheitssinne der Zeit, um eine solch künstlerische Beigabe entbehren zu können. Durch diesen Umstand veranlasst und dem Bedürfnisse entsprechend kamen die Buchdrucker auf die Idee, nicht nur den Text des Buches sondern auch dessen ornamentale Ausstattung auf mechanischem Wege herzustellen und dadurch die Bücherornamentik in eigene Hand zu nehmen.

So entstanden nach Mitte der siebenziger Jahre des 15. Jahrhunderts jene herrlichen in Holz- oder Metallschnitt ausgeführten ornamentirten Umrahmungen, Initialen, Zierleisten und Vignetten, wie wir sie fortan und bis tief ins 16. Jahrhundert an italienischen Drucken bewundern. In der Composition dieser Dinge, welche fast ausnahmslos vom Geiste und vom tiefsten Verständniss römischer Antike beseelt sind, tritt uns eine ganze Welt von Schönheit entgegen. Die Anwendung der Kinderfiguren (Putti) im Figürlichen, die des Akanthus und anderen Blätterschmucks, der Blumen- und Früchten-Guirlande, namentlich aber der Architektur im Ornamentalen bezeugen das hinlänglich.

Hätten wir an den italienischen Kunsterzeugnissen unserer Art Etwas auszusetzen, so wäre es nur das Eine: dass ihnen jener heitere und gemüthliche Ton fehlt, der die deutschen Producte früher Renaissance für uns so ansprechend macht. In diesen, wo der Künstler schrankenlos nach seiner Laune geschaffen hat, ist die Kunst wirklich eine heitere zu nennen, während jene, stets streng an den Gesetzen künstlerischer Form festhaltend, dadurch oft einen ernsten Charakter bekommen, welcher in uns bei aller Hochachtung vor südlicher Kunst eine Herzensleere bewirkt, der wir uns vergeblich erwehren. Eine Ausnahme hievon machen manchmal die Kinder- und Engelfiguren, die wir meistens in Initialen finden und die durch ihre reizende Form und possierlichen Stellungen uns den ernsten Eindruck nehmen. In diesen Kinderfiguren sind die Italiener überhaupt unerreicht geblieben und die vielen deutschen Nachahmungen im 16. Jahrhundert sind oft genug recht geschmacklos und hölzern ausgefallen.

Das Schönste, was in italienischer Bücherornamentik geschaffen wurde, concentrirt sich auf die Schlussperiode der Früh- und den Anfang der Hochrenaissance und nimmt

1) Es ist hier selbstredend zu berücksichtigen, dass bei Einführung der Buchdruckerkunst der Stylwechsel in Italien bereits ein halbes Jahrhundert vollzogen war.

einen Zeitraum von etwa 40 Jahren ein. Während dieser Periode aber (ca. 1477—1518) haben hervorragende Künstler des Landes, vornehmlich solche der lombardisch-venetianischen Schule ihren Antheil wie an der Illustration so an der Ornamentirung der Bücher und Meister wie Gian Bellini, Luini, Buonconsiglio, Zuan Andrea und Florio Vavassore, Benedetto Montagna, Hugo da Carpi u. A. haben darin Vorzügliches geleistet.

Schon ums Jahr 1515 macht sich an der italienischen Bücherornamentik eine gewisse Reaction bemerkbar, nicht in Bezug auf den Styl, sondern in Hinsicht auf Qualität der Erzeugnisse und es hat den Anschein als ob jene grossen Meister des 15. Jahrhunderts, welche mit Vorliebe für Bücherillustration und Bücherornamentik den Stift führten, keine ebenbürtigen Nachfolger auf einem so dankbaren Felde gehabt hätten. Nur mehr vereinzelnt begegnen wir bessern Arbeiten unseres Genres und während die Technik der Holzschneide- und Metallschneidekunst sich immer mehr vervollkommnet, nimmt merkwürdiger Weise bei besseren Künstlern die Lust ab, sich ihrer wenn auch indirekt zu bedienen. Ein Gleiches gilt von den Druckerzeugnissen selbst, deren Ausstattung bedeutend an Geschmack verliert. Während früher die Ornamentirung des Buches, insbesondere die Stellung des Initials streng den Gesetzen der Schönheit und des guten Geschmacks unterworfen war, während man namentlich darauf sah, durch Ueberladung mit Zierrath den Eindruck desselben nicht zu beeinträchtigen, beginnt um jene Zeit eine wahre Manie für Initialenverzierung einzureissen. Nicht selten kommt es vor, dass man auf einer einzigen Seite ein Dutzend und mehr Zierbuchstaben angebracht findet. Diese Ueberladung macht nicht nur einen unruhigen Eindruck, sondern schmälert auch den Effect, den ein mässig angebrachter Zierrath erzielt. Solch überschwengliche Art der Ornamentirung fand denn auch ausserhalb Italien's nicht viele Nachahmung und selbst die Deutschen, die in Adoptirung italienischer Schönheitsmittel für ihre Drucke sonst nicht zögerten, gingen hier vorsichtiger zu Werke und kargten im Bewusstsein des bessern dadurch erzielten Effectes mehr mit den Verzierungen. Nicht lange konnte daher diese geschmacklose Mode sich halten, da man bald einsah, dass das Ornament in Büchern gewissermassen wie die Würze der Speise, nicht aber ein Theil derselben sein durfte. Man lenkte wieder in eine solidere Bahn ein, indem man Druck und Ornament in harmonirenden Einklang brachte. Spätere Offizinen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wie die Nachfolger des Aldus Manutius und Giunta's, dann Comin da Tridino, Gabriel Giolito u. A. haben wesentliche Verdienste um die wieder verbesserte Geschmacksrichtung. —

Die Einführung der Holzschneidekunst in Italien datirt fast soweit zurück wie in Deutschland. Zu Ende der sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts wurden in Italien bereits Bücher mit Holzschnitten illustrirt. Zwar lässt sich nicht nachweisen, dass die ersten Formschneider aus dem Lande selbst hervorgingen und ein Streit darüber wäre ebenso nutzals endlos, dass aber die Holzschneidetechnik von den Italienern sehr rasch begriffen wurde und in Uebung kam, ersehen wir aus ihren sehr frühzeitigen Produkten dieser Art zur Genüge. Ein Gleiches gilt von der Technik des Metallschnittes,[1]) in welcher wir von unsern südlichen Nachbarn gar bald weit übertroffen worden sind. Zeugniss hievon geben jene Menge von Bücherornamenten von den siebziger Jahren abwärts, deren technische Ausführung von solcher Delicatesse ist, dass gleichzeitige deutsche Produkte ähnlicher Art nimmer den südlichen den Rang streitig machen können. Sehr frühzeitig ist die Kunst

1) Wohl zu unterscheiden von der des Kupferstiches.

des Clichirens in Italien bekannt geworden und zu Ende des 15. Jahrhunderts waren Clichés dort ziemlich allgemein in Anwendung. Merkwürdig bleibt aber, dass schon der erste Buchdrucker Italiens, der Bücherornamente durch die Presse herstellte, der bekannte Venetianer Drucker Erhard Ratdolt, auch mit Clichés gedruckt hat, worauf wir zurückkommen werden.

Wie in Deutschland, so waren auch in Italien im Allgemeinen der Zeichner und Formschneider des Holzschnittes zweierlei Personen und nur in seltenen Fällen mag der erstere die Holzschneidetechnik innegehabt haben. In Deutschland wurde hierüber viele Jahre debattirt und daraus eine Streitfrage gemacht, über welche ganze Bücher geschrieben, gleichwohl aber kein anderes Resultat erzielt wurde, als dass man den Malern im Allgemeinen das Formenschneiden nicht nachweisen kann. Wir glauben, dass man die frühesten Formschneider noch eher unter den Buchdruckern, als unter den Malern zu suchen hat. Jene, zum grössten Theile aus der Kaste der Schreiber und Briefmaler hervorgegangen, mussten schon des lieben Brodes willen Alles aufbieten, nicht nur Bücher zu drucken und Schriften formen und giessen zu erlernen, sondern dem Bedürfniss der Bücherillustration halber auch die Technik des Formschnittes sich anzueignen bestrebt sein.

Grosse Verdienste um die italienische Bücherornamentik hat eine Reihe von Buchdruckern gehabt, die wir in möglicher Kürze kennen lernen wollen. Wenn wir unter ihnen eine Anzahl von Deutschen finden, welche sich dabei besonders hervorgethan, wenn es sogar ein Deutscher ist, der die classischen Ornamente im Buchdruck eingeführt hat, so darf das doch keinenfalls zum Schlusse führen, dass ein Deutscher die »Litteras florentes«, wie man die laubverzierten Initialen ursprünglich geheissen, den Italienern erst bekannt gemacht oder gar »erfunden« hätte, wie mehrfach irrig geschrieben wurde.[1]) Es ist ganz richtig, dass der Buchdrucker Erhart Ratdolt, der geniale »Meister«, wie er in gerichtlichen Actenstücken seiner Vaterstadt Augsburg mit Auszeichnung stets genannt wird, der erste in Italien[2]) bekannte Buchdrucker gewesen, der seine Erzeugnisse durch die Presse mit Ornamenten im Renaissancegeschmacke versehen hat; allein daran kann Niemand denken, dass ein aus Deutschland, einem Lande, wo sich die Kunst noch tief in den Formen der Gothik bewegte, ganz kurz vorher Eingewanderter, selbst wenn er Künstler gewesen wäre, in kürzester Zeit sich mit den Formen des ihm neuen Styles so vertraut hätte machen können, um so stylvollkommene Erzeugnisse zu liefern, wie sie Ratdolt's venetianische Erstlingsdrucke uns bieten. Viel natürlicher war, dass Ratdold als speculativer Kopf die Idee fasste, Ornamente, wie sie in italienischen Manuscripten jener Zeit in grosser Fülle vorkamen, zeichnen, schneiden und durch die Presse vervielfältigen zu lassen und dann diese Idee einfach verwirklichte.

Ratdold fing im Jahre 1476 zu drucken an. Sein Erstlingswerk war das Calendarium des Johann Königsberger (Regiomontanus, ital. Montereggio) dessen erstes Blatt bereits mit drei herrlichen Metallschnittleisten versehen und dessen Text mit den »Litteris florentibus«[3]) geschmückt ist. Das Ganze macht durch seine saubere hoch-

---

1) Vgl. Falkenstein, Gesch. d. Buchdrkst., P. 216. Bucher, Gesch. der techn. Künste. P. 422.

2) In Deutschland wurden schon im Jahre 1457 im Psalterium von Johannes Fust und Peter Schöffer Metallschnittinitialen angewendet. Ein ganzes Alphabet von »Litteris florentibus«, wenn auch gothischen Styles, findet sich in Augsburger Druckereien schon um's Jahr 1472.

3) Diese sind hier in Federzeichnungsmanier, ohne Hintergrund, während bei den folgenden Drucken Ratdolt's solche in einer Art Sgrafitomanier — weiss auf schwarzem Grunde — verwendet werden.

elegante Ausführung den Eindruck, als hätte man es mit einem Erzeugnisse moderner Technik zu thun.

Im nämlichen Jahre folgte diesem vorzüglichen monumentalen Druckerzeugnisse die nicht minder schön ausgestattete italienische Uebersetzung des berühmten Kalenders, welche Zapf[1]) übersehen hat.

Im nächsten Jahre (1477) brachte er den Appianus Alexandrinus in der Uebersetzung des Pietro Candido, ein aus zwei Theilen bestehendes, mit Ornamenten und Initialen in Holzschnitt ausgeschmücktes Buch, das Ratdolt's Ruhm für alle Zeiten unsterblich macht. Alle folgenden Producte der Ratdolt'schen Presse tragen den gleichen Stempel technischer Vollendung und das Ausscheiden seiner beiden Gesellschafter Bernhard Maler (Pictor) eines Augsburgers[2]) und Peter Loslein von Langenzenn, letzterer »Corrector ac Socius« in den Schlussschriften genannt, mit welchen er bis Ende 1478 gemeinschaftlich druckte, hatte keinen Einfluss, weder in qualitativer, noch quantitativer Beziehung auf die ferneren Erzeugnisse des grossen Meisters.

Wie bereits oben flüchtig erwähnt, wendete Ratdolt in seiner Druckerei Clichés an. Wir schliessen diess aus dem Umstände, dass in seinem Appianus Alexandrinus der Zierbuchstabe L auf einem Blatte und in absolut gleicher Form sich wiederholt, was kaum auf andere Weise zu ermöglichen war. Keinem Drucker, vor und lange Zeit nach Ratdolt kann diese Procedur nachgewiesen werden. — Es ist eigenthümlich, aber bezeichnend für die deutschen Zustände, dass Ratdolt, welcher im Jahre 1486 in seine Heimath Augsburg zurückkehrte und daselbst noch über 30 Jahre seine Kunst ausübte, keine Nachahmer dort fand, obgleich er seine Erzeugnisse nach wie vor mit Ornamenten und Initialen im classischen Style schmückte, ja er musste sich bequemen, der dortigen Geschmacksrichtung Genüge zu leisten und die gothische Type wieder vorherrschend zu benützen. Wir werden unter »Augsburg« nochmals auf ihn zurückkommen.

Jahre vergehen, ehe Ratdolt's Kunst in Italien Nachahmung fand. Sein neues Verfahren musste begreiflicher Weise unter den Schreibern und Illuministen eine kleine Revolution hervorgerufen haben, denn diese, schon durch Einführung des Buchdrucks in ihrem Verdienste wesentlich geschmälert, hatten durch die Anwendung der gleichen Procedur für Bücherschmuck nun die traurige Perspective vor sich, auch ihre letzte Erwerbsquelle langsam versiegen sehen zu müssen. Sie mögen wohl alle Mittel versucht haben, Ratdolt's Verfahren herabzusetzen und dessen Anwendung aufzuhalten. Dieser Umstand, mehr vielleicht noch die Macht der Gewohnheit, welche am Althergebrachten hängt, mögen die Schuld tragen, dass ihre Besorgnisse sich nicht so schnell verwirklichen sollten und wohl acht Jahre blieb Ratdolt's Verfahren ohne wesentliche Concurrenz.

Ein Buchdrucker zu Polliano bei Verona, Namens Innocens Ziletus, gab im Jahre 1476 (October) ein Leben der berühmten Männer des Petrarca[3]) heraus, in welcher sich einige weisse, mit antikisirenden Holzschnittborduren versehene Blätter befinden, dazu bestimmt, das in den leeren Raum zu zeichnende, entsprechende Portrait zu ornamentiren. Und diess blieb ausser den übrigens weit besseren Erzeugnissen Ratdolt's der einzige uns bekannte Versuch von mechanisch hergestellter Bücherornamentik.

---

1) Augsburger Buchdrucker-Geschichte.

2) Ein solcher ist er ausdrücklich in Druckschlussschriften genannt. (Vgl. dagegen Bucher, Gesch. d. techn. Künste. p. 423.) Auch von diesem kann daher keinen Falls die Zeichnung der »Litterae florentes« herrühren.

3) V. Brunet IV., p. 564.

Erst ein Buchdrucker der achtziger Jahre, der thätige Ottavio Scoto aus Monza, nahm die Kunst in Venedig wieder auf. Schon sein Dante von 1484, den wir nicht zu Gesicht bekommen, enthält grosse Initialen in Holzschnitt.[1]) Seine Postille des Nicolaus de Lyra vom Jahre 1489 brachte uns ein paar reizende in Federzeichnungsmanier und in Holzschnitt ausgeführte Zierinitialen, welche hinsichtlich ihrer Zeichnung wie technischen Ausführung von gleich grosser Delicatesse sind und bezüglich deren wir auf die Abbildungen[2]) verweisen. In seinen späteren Drucken wandte er mit Figuren und Blumen gezierte in Sgrafitomanier ausgeführte allerliebste Initialen an, welche allgemeinen Anklang und vielfache Nachahmung fanden.

Ihm folgt Gregor de Gregoriis, ein um die Bücherornamentik ausserordentlich verdienter Buchdrucker,[3]) dessen Offizin wir die schönste Ornamentumrahmung zu danken haben, welche die beginnende italienische Hochrenaissance überhaupt aufzuweisen hat.[4]) Sein Bücherschmuck ist dem des Vorigen ähnlich, doch noch reichhaltiger, und es ist nur dann und wann an seinen Drucken auszusetzen, dass sie an Initialenüberladung leiden.

In seine Zeit (1494) fällt das erste Auftreten des grossen Typographen Aldus Pius Manutius, des Hauptes jener dreigliedrigen Familie, deren Druckerzeugnisse fast ein Sæculum einnehmend, für alle zeitgenössischen Typographen nicht nur des Heimathlandes, sondern auch Deutschlands und Frankreichs als Muster sowohl bezüglich ihrer classischen Auswahl und technischen Ausführung, als auch bezüglich ihrer Correctheit galten. Es hat den Anschein, als ob Aldus für Bücherornamentik nicht sehr eingenommen war. Bei Weitem der grösste Theil der aus seiner Presse hervorgegangenen herrlichen Werke ist nicht ornamentirt und bis tief in's sechzente Jahrhundert hinein sieht man den Platz für Initialen in denselhen dem Illuministen zur Ausfüllung freigelassen. Die wenigen Werke aber, welche Aldus mit Bücherzierrath herausgab, reihen sich würdig dem Schönsten an, was wir haben. Sein Polyphilo (Hypnerotomachia), dieses berühmte italienische macaronische Gedicht des Francesco Colonna vom Jahre 1499,[5]) gilt heute noch als die Perle aller illustrirten Bücher Italiens während der Renaissanceperiode. In demselben befinden sich eine Anzahl hübscher Zierinitialen in Federzeichnungsmanier, noch hervorragender darin sind aber einige prächtige Gian Bellini zugeschriebene Ornamente.[6])

Im Jahre 1500 erschienen bei Aldus die »Epistole devotissime de S. Catharina da Siena«, welche mit prächtigen Zierinitialen in Sgrafitomanier versehen sind, die aber, wie es den Anschein hat, von andern Offizinen entlehnt wurden. Der grösste Theil derselben scheint aus Ottavio Scoto's Druckerei zu stammen und das ornamentirte, in Federzeichnungsmanier ausgeführte, auf dem zweiten Blatte befindliche F ist offenbar dem Initialenschatze des Bruchdrucker-Brüderpaares der Fratelli Bernardino e Matteo Veneti detti gli Albanosetti entnommen. Diese letztere, hochverdiente und leider zu wenig bekannte Druckerfirma, deren Wirkungszeit Falkenstein[7]) nur auf zwei Jahre 1498 und 99 setzt, die aber bis über das Jahr 1508 dauert, hat in einem Zeitraume von etwa 12

1) S. Bibliografia Dantesca. Prato 1845. Tom. I. pag. 48.
2) Tafel 6.
3) Anfänglich und bis gegen 1500 druckte er mit seinem Bruder Johann.
4) Tafel 4.
5) Die Hofbibliothek in München besitzt ein gutes Exemplar dieser Kostbarkeit.
6) Tafel 8.
7) Buchdrucker-Geschichte, pag. 393.

Jahren erst zu Venedig, dann in Rom eine Anzahl prächtig typographisch ausgestatteter und ausgeführter Werke geliefert, unter denen Sabellici Eneades von 1498 (Venedig) und die Geographie des Ptolomæus von 1508 (Rom)[1]) die schönsten sind. Ihre Offizin besass, wie schon erwähnt, einen Schatz grosser und kleiner, in Federzeichnungsmanier ausgeführter Zierinitialen, welche ganz vom Geiste Giovanni Bellini's durchdrungen sind.

Zu Ende der Neunziger Jahre erscheint, als Nachfolger seines Vaters Hermann, der Buchdrucker Peter Lichtenstein, der eine der grossartigsten venetianischen Offizinen Ausgangs des 15. und in den beiden ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts unterhielt und dessen Thätigkeit hervorragend in der Herstellung liturgischer Werke bestand, womit er nicht nur Italien, sondern auch einen grossen Theil, namentlich den Süden Deutschlands versah. Auch er leistete anfänglich Vorzügliches im Initialenschmucke. Leider arteten seine derartigen Verzierungen später stylistisch so aus, dass sie viel von ihrem früheren Verdienste verloren, wie denn beispielsweise seine grossen Missal-Initialen durch Ausarten der Zeichnung so entstellt wurden, dass der Zeichner oder Formschneider für gut fand, durch einen zweiten verkleinerten, nicht ornamentirten Initial, der am obern Theil des Stockes angebracht wurde, die Bedeutung des ornamentirten zu enträthseln.

Johann Tacuino Cereto von Trient, welcher von 1492 bis in's zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Venedig druckte, entwickelte viel Geschmack in der Bücherornamentik. Sein schönst ausgestattetes Werk ist der Gellius (Noctes Atticæ) von 1509, dessen Umrahmung[2]) auf dem ersten Textblatte als Zuan Andrea Vavassore's beste Arbeit für Bücherornamentik zu betrachten ist. Diesem Werke reiht sich würdig sein Lactantius vom gleichen Jahre an.

Unter den ferneren Buchdruckern der nun begonnenen Hochrenaissance verdienen hier noch genannt zu werden: Gregorius de Rusconibus, dessen Ausgabe von Philippi Bergomensis Supplementum Supplementi Chronicarum von 1506 ein, was Ausstattung und Ornamentirung anlangt, mustergültiges typographisches Werk ist, dann Lucas Antonio Giunta, der Gründer einer ebenfalls berühmten venetianischen Druckerei, deren Thätigkeit schon zu Ende der achtziger Jahre beginnt und deren Drucke unter dem Namen Juntinen gesucht sind. Auch dieser fing mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts an, mehrfach illustrirte und ornamentirte Werke herauszugeben. Seine Initialen sind jedoch meistens Copien oder Nachahmungen, welche die Schönheit der Originale nicht erreichen. Später arbeitete indessen der bekannte Künstler Hugo da Carpi für ihn und die Initialen in Giunta's Ausgaben der Bibel des Malermi sind zu dieses Meisters besten Arbeiten zu zählen.

Die Reihe venetianischer Buchdrucker unserer Periode, welche um die Bücherornamentik Verdienste hat, ist zwar hiermit keineswegs voll, allein die Hauptrepräsentanten sind genannt. Wir haben nun noch einiger auf unserm Kunstfelde thätiger Buchdrucker anderer italienischer Städte zu gedenken.

Da tritt uns in erster Linie die Offizin eines Mannes entgegen, der es zu hohem Ruhme gebracht und in einer Sparte des früheren Buchdrucks sogar der Berühmteste des Jahrhunderts in und ausserhalb seiner Heimath geworden ist, die des Ottavio Petrucci zu Fossomprone.[3]) Dieser befähigte Drucker war der Erste der den Musiknotendruck mit beweglichen Typen eingeführt und es darin zu einem so hohen Grade der

1) Dort druckte Bernardinus allein, nachdem sein Bruder Matheus zu Venedig gestorben.
2) Tafel 10.
3) Eine kleine Stadt im ehemaligen Kirchenstaat.

Vollendung gebracht hat, dass er von keinem seiner Nachahmer im ganzen 16. Jahrhundert — Öglin in Augsburg allein vielleicht ausgenommen — erreicht wurde. Petrucci, der als Musikdrucker vom Jahre 1502 bis zum Jahre 1512 zu Venedig und von 1513 bis 15 zu Fossomprone thätig war, ist gewöhnlich nur als Coryphäe in letzterer Eigenschaft bekannt. Allein nicht weniger Verdienst hatte derselbe als Buchdrucker selbst. Nur wenige Werke sind es, die aus seiner Offizin hervorgegangen sind, da leider seine typographische Thätigkeit schon in die Schlussperiode seines Wirkens fällt, aber das Wenige, was wir von ihm haben, sichert ihm für alle Zeiten einen Ehrenplatz unter den Buchdruckern Italiens. Das Werk seines hervorragenden Gönners, des Bischofs Paulus von Middelburg[1]): De recta Paschae celebratione, ein starker Folioband, den Petrucci im Jahre 1513 zu Fossomprone als erstes dortselbst ausgeführtes Druckerzeugniss vollendete, kann mit Fug und Recht in allen Beziehungen ein Meisterstück genannt werden.

Zunächst lassen der überaus schöne, reine Druck, der brillante Letternguss, die Schärfe des letzteren uns Ottavio Petrucci als Capacität im technischen Fache erscheinen. Kein Drucker bisher, Aldus Manutius ausgenommen, hat technisch so Vollendetes hergestellt. Dann aber nehmen die herrlichen, in Metall auf's Zarteste geschnittenen Ornamente und Zierinitialen,[2]) mit denen das Werk reich verziert ist, unsere ganze Aufmerksamkeit in Anspruch. Nicht nur, was Composition anbelangt, gehören sie mit zum Vollendetsten italienischer Hochrenaissance — sondern auch die technische Ausführung ist bei ihnen über alles Lob erhaben.

Um so mehr ist zu beklagen, dass uns Petrucci nur so wenig Zeugen seiner typographischen Thätigkeit hinterlassen hat, welche im Jahre 1515 schliesst, um nur kurz im Jahre 1523 nochmals aufzuflackern. Schmid citirt eine in selbigem Jahre noch von ihm gedruckte Flugschrift des vorigen Autors,[3]) lässt aber die auf den Drucker hinweisende Schlussschrift aus. Ob sie von ihm gedruckt ist?

Unter den zahlreichen übrigen Städten Italiens waren nur noch wenige, in welchen sich Offizinen befanden, die während der Früh- und der ersten Zeit der Hochrenaissance Verdienste um die Bücherornamentik hatten und selbst das später sehr produktive und in der Ausstattung seiner Druckwerke so geschmackvolle Florenz kann dieses Umstandes halber hier nicht Platz finden. Unter den vielen Drucken der Arnostadt aus dem 15. Jahrhundert, die uns zu Gesichte kamen, waren typographisch ornamentirte nicht. Viele Piecen des bekannten dortigen Dominicaners Hieronymus Savonarola, die derselbe in den letzten drei Jahren seines Lebens in Florenz selbst herausgegeben, sind mit dann und wann hübschen Holzschnitten illustrirt, nicht aber ornamentirt.

Bedeutender war dagegen Mailand, woselbst sich die Buchdruckerkunst schon gleichzeitig mit Venedig im Jahre 1469 eingebürgert hatte. Typographische Bücherornamente beginnen mit Schluss des 15. Jahrhunderts in dortigen Offizinen vorzukommen.

Ulrich Scinzenzeler, einer der verdienstvollsten Buchdrucker Mailand's, der um's Jahr 1477[4]) aus Ingolstadt dortselbst eingewandert war und gemeinschaftlich mit Leonhard Pachel aus dem gleichen Ort im Mai 1478 sein erstes Druckwerk, den Virgil,[5])

1) V. Schmid, Ottavio Petrucci. 8. Wien, 1845.
2) V. Tafel 13 und 14.
3) Prognosticum Pauli de Middelburg 1524. 4.
4) Falkenstein gibt irrig 1480 an.
5) S. Panzer, Annales, Tom. II. p. 33. No. 124.

vollendete, war auch der erste Drucker dieser Stadt, der seine Erzeugnisse ornamentirte. Im Jahre 1494 gab er Petrarcha's Sonetten und Canzonen, vereint mit dessen Triumphen heraus, ein Band in klein Folio, der mit sechs hübschen von Renaissance-Ornamenten eingefassten Holzschnitten versehen ist. Nur die Ornament-Einfassung, welche für alle sechs Blätter die gleiche ist, ist Original, die Holzschnitte sind Copien, nach dem sechs Jahre früher bei Bernardo da Novara in Venedig erschienenen gleichen Werke.[1]) Sein Sohn Giovanni Angelo Scinzenzeler brachte davon noch eine zweite Ausgabe, die im Jahre 1507 erschien. Initialenschmuck enthalten beide Ausgaben nicht.

Die Mailänder Chronik des Bernhard Corio von Alexander Minutiano im Jahre 1503, ein typographisch sehr hervorragendes Werk, ist mit einigen ornamentirten Blättern versehen, worunter namentlich das Portrait des Autors[2]) in vorzüglicher architectonischer Umrahmung. Typographischer Initialenschmuck kommt auch in ihr nicht vor.

Eine reiche, trefflich gezeichnete, in Metallschnitt ausgeführte Acanthus-Einfassung findet sich vielfach in späteren Drucken des Giovanni da Castellione.

In Brescia sehen wir in den Jahren 1480—91 den fruchtbaren Buchdrucker Boninus de Bononis thätig, welcher durch seine herrliche Dante-Ausgabe von 1487[3]) sich um die Bücherornamentik hoch verdient gemacht. Diese mit römischen Charakteren in Folio gedruckte Ausgabe ist mit 68 prachtvollen Holzschnitten geschmückt, deren jeder sich in einer grossen abwechslungsreichen Arabeskenumrahmung befindet. Man kann nicht leicht ein schöneres typographisches Product italienischer Frührenaissance sehen, als diese leider ausserordentlich seltene Danteausgabe.

Initialenschmuck findet man in den Drucken der Brescianer Offizin des Angelus Brittanicus, der theils allein, theils mit seinem Bruder Jakob vom Jahre 1488 bis in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts in Brescia druckte, doch gehört sein derartiger Zierrath nicht zum Hervorragenden.

Verhältnissmässig sehr wenig Ornamente kommen in den Römer Drucken des 15. Jahrhunderts vor, deren Panzer[4]) 925 aufzählt. Die Buchdrucker dieser Stadt zogen es noch lange Zeit vor, ihre Erzeugnisse durch Illuministen und Miniaturmaler ornamentiren zu lassen und so viel uns durch eigene Anschauung bekannt, fangen erst in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts typographisch ornamentirte Werke dort zu erscheinen an, aber auch diese können den Vergleich mit jenen der nördlichen italienischen Städte nicht aushalten. Einer der ersten römischen Buchdrucker, dem sich Initialenschmuck und anderer Bücherzierrath nachweisen lässt, ist Eucharius Silber (Argenteus), dessen Ausgabe der Opera Joh. Ant. Campani vom Jahre 1495 beispielsweise reich mit Initialen geschmückt ist.

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts war Jacobus Mazochius (Giacomo Mazocchio) ein productiver Buchdrucker der ewigen Stadt, der seine Erzeugnisse vielfach mit Ornamenten versah, namentlich gerne Holzschnitt-Titelumrahmungen verwendete, die fast ausschliesslich aus Portalen in einfacher Architectur bestehen und bei aller Classicität recht langweilig sind. Anmuthigere Titelverzierungen bringt später der dortige Buchdrucker Minutio Calvo.

Eine zweite Stadt des Kirchenstaates, das alte, durch seine Universität hochangesehene Bologna, ist zwar eine Pflanzstätte des Buchdrucks, doch nicht der typo-

---

1) Eine Ausgabe mit ähnlichen Borduren erschien 1490 bei Pietro Veroneso daselbst.
2) Tafel 15.
3) Bibliografia Dantesca. Prato 1845. Tom. I. pag. 49.
4) Annales typographici.

graphischen Bücherornamentik. Ueber 40 Offizinen sind bis zum Ende des 15. Jahrhunderts dort nachgewiesen, unter allen aber nicht eine einzige, welche ihre Drucke durch die Presse verzierte. Anfangs des 16. Jahrhunderts war es Cinthio Achillini, ein fleissiger Buchdrucker, der als einer der Ersten derartigen Druckerzierrath dort anwendete.

Erwähnen wir noch der Typographen Paulo Porro in Genua, welcher seine im Jahre 1516 herausgegebene Psalterpolyglotte mit einer Bordure, Leisten und Zierinitialen vorzüglich ornamentirte, und Alexander Paganini, eines sehr thätigen Mannes, welcher in Venedig von 1491 an und später etwa von 1518—27 in Pusculano, einem kleinen Orte am Gardasee, Offizinen unterhielt und seine Drucke mit Borduren und Initialen in maureskem Genre verzierte.

Erst in Fano, später in Ortona (Orthonae Maris) druckte im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts Hieronymus Soncinus, dessen zahlreiche Druckwerke meistens reich und geschmackvoll ausgestattet sind. Eines seiner Hauptwerke zu Fano war das im Jahre 1507 erschienene Decachordon des Vigerius, welches von Florio Vavassore, dem verdienstvollen Mitgliede einer bekannten venetianischen Künstlerfamilie, illustrirt und ornamentirt ist. Ebenderselbe lieferte ihm auch für seine späteren Drucke in Ortona eine Anzahl schöner laub- und blumenornamentirter Leisten, sowie ein maureskes Zieralphabet. Beides findet man in dem Werke des Peter Galatini: Opus de arcanis catholicae veritatis, Fol. 1518 angewendet.

Damit schliessen wir die Reihe der Typographen Italiens, deren verdienstvollem Streben wir eine Fülle des Schönen verdanken und deren so Mancher noch heute verdient, als hellleuchtender Stern auf dem Gebiete seines Schaffens und Wirkens voranzuleuchten und nicht nur anerkannt, sondern auch nachgeahmt zu werden. Und indem wir den Süden verlassen, wollen wir unserm eigenen Vaterlande uns zuwenden, dem Lande, welches die Formen und Vorbilder seines südlichen Nachbars zwar langsam, aber mit germanischer Tiefe, Gründlichkeit, Eigenartigkeit und Ausdauer sich aneignete.





DEUTSCHLAND.



AST so alt wie die deutsche Buchdruckerkunst selbst ist auch ihre Bücherornamentik. Das erste mit Datum versehene, in unserm grossen Vaterlande gedruckte Werk, das von Fust und Schöffer, den nächst Gutenberg um die Buchdruckerkunst, namentlich deren Verbesserung verdientesten Männern des 15. Jahrhunderts, im Jahre 1457 zu Mainz herausgegebene lateinische Psalterium hat bereits mit der Presse hergestellten Initialenschmuck. 306 in Metall oder Holz geschnittene mit zwei Farben, roth und grün, oder blau und roth &c. gedruckte Initialen und Versalbuchstaben zieren dieses hochberühmte und wichtigste deutsche Druckdenkmal. Technische Schwierigkeiten mancher Art, insbesondere der sehr umständliche Doppeldruck dieser Initialen mögen die Drucker veranlasst haben, dieselben, nachdem sie in einer 1459 erschienenen 2. Ausgabe des Psalteriums, sowie im darauffolgenden Rationale divinorum officiorum des Durandus vom gleichen Jahre nochmals wiederholt worden, nicht mehr anzuwenden und dafür in fernern Drucken den Initialenraum dem Rubricator oder Illuministen zur Ausfüllung leer zu lassen.

Etwa fünfzehn Jahre vergehen, ehe die Kunst der Beiden Nachahmung findet und erst zu Anfang der siebenziger Jahre fangen andere deutsche Buchdrucker an, ihre Erzeugnisse typographisch zu ornamentiren. Hier ging zunächst Augsburg voran. Um's Jahr 1472 wurde dort ein hübsches gothisches Initialenalphabet angefertigt und in Günther Zeiners und Joh. Bämler's Offizin, zum ersten Male wohl in der »Guldin Bibel« des Rampigollis, dann in der Glossa des Constanzer Bischofs Salemo[1]) angewendet. Auch die Augsburger Bibeln der siebenziger Jahre sind theilweise mit Holzschnittinitialen verziert.[2]) Der Ulmer Buchdrucker Johannes Zainer versah zur gleichen Zeit seine Druckwerke mit Holzschnittinitialen, deren ausgeschweifte Arabesken die Seite theilweise umgeben u. s. w.

---

1) Ca. 1474.
2) Im »Belial« von 1472 wendet Zainer sogar eine Holzschnittinitiale mit Arabeskenschweif an.

Ganze Umrahmungen von künstlerischem Werthe finden sich zuerst in niederdeutschen Drucken, wie denn beispielsweise die Cölner Bibel von ca. 1480 das erste Blatt mit einer vortrefflichen Randeinfassung in Holzschnitt geziert hat.

Alle diese Erzeugnisse haben indessen den Stempel des Gothischen, und Renaissancemotive finden sich wie im Figürlichen so im Ornamentalen vor dem 16. Jahrhundert nur sporadisch in deutschen Drucken.

Das früheste der Art bekommen wir wohl in der ersten zu Mainz 1486 gedruckten Ausgabe von Bernh. Breydenbach's Reise ins hl. Land zu Gesicht. Im oberen Theile des prächtigen Titelholzschnittes dieses Werkes findet man reiches aus Rosen und Stechpalmen zusammengesetztes Laubwerk, in dessen Aesten lustig ächt italienische Putti umherklettern, deren vorzügliche und realistische Ausführung uns in Staunen setzt. Der Zeichner dieses Holzschnittes, Erhart Reuwich, welcher bekanntlich jene Reisen persönlich mitgemacht hatte, entlehnte die Motive zu dieser allerliebsten Darstellung wohl zweifellos den Figuren, die sich am westlichen Portale des Dogenpalastes zu Venedig in Stein gemeisselt finden.

Vermuthlich nach der Reuwich'schen Darstellung brachte dann Michael Wolgemuth auf dem grossen Holzschnitte in Schedels Chronik,[1]) welcher sich rückseitig des ersten Textblattes befindet, eine jener sehr ähnliche, doch weit weniger geistreiche Kindergruppe.

Solche Versuche kommen indessen wie bemerkt nur sehr vereinzelnt vor. Sie fanden noch zu wenig Anklang und darum auch fast keine Nachahmung. Beinahe 15 Jahre vergehen wieder, ehe wir entschiedenen Renaissancemotiven in Deutschland begegnen. Erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts, als auch die Wissenschaft mit mittelalterlichen überlebten Theorien brach, und der Humanismus festen Fuss zu fassen begann, als man nicht mehr allein die Scholastiker studierte, sondern auch die alten Classiker hervorsuchte, um an ihrer Hand eine Welt des geistig Schönen gewissermassen neu zu entdecken, als endlich die Ergebnisse gesunden Denkens und Forschens die Loslösung aus der Knechtschaft einer verrosteten Dogmatik zur Folge hatten, da vollzog sich in Deutschland zwar langsam aber unaufhaltsam die Reformation, nicht nur die des Glaubens, sondern auch die der Wissenschaft und damit auch die der Kunst.

Hatte im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts der Einfluss des grossen niederländischen Malers Hubert van Eyck schon dem Realismus in der Kunst die Pfade geebnet, so strahlt mit Beginn des folgendem dem deutschen Lande die Morgenröthe eines classischen, auf antiker Basis gegründeten Styles aus dem südlichen Nachbarlande entgegen, und triumphirend hält die Renaissance ihren Einzug.

Vor Allem aber war es die graphische Kunst, der das Verdienst gebührt, uns die neuen Formen bekannt gemacht zu haben, und während noch Jahrzehnte vergehen, ehe die Baukunst sich der reformatorischen Bewegung anschliesst, hat jene in kurzer Frist siegreich ihr Ziel erreicht. Enge aber schlossen sich die Reformatoren der Kunst denen des Glaubens an, und gemeinsam lösten Beide die grosse Aufgabe des Jahrhunderts· Zu veredeln und zu verbessern.

In den Erzeugnissen der Buchdrucker macht sich nun bald der Umschwung bemerkbar. Neben der gothischen Schrift kommt auch die classische Type zur Geltung. Aus der Illustration und Ornamentik der Druckwerke sieht man, dass die Maler sich die

1) Nürnberg, A. Koberger, 1493. Gr. Fol. (Zwei Ausgaben, eine lateinische und eine deutsche.)

Formen des Südens zu eigen gemacht und den Reichthum derselben nun nutzbringend verwerthen. Strengere Berücksichtigung des Anatomischen, natürlicherer Faltenwurf, Streben nach Naturwahrheit im Figürlichen, namentlich im Landschaftlichen, Zuhandenehmen antiker Motive im Architectonischen, wie überhaupt im Ornamentalen, das sind die ersten Ergebnisse des neuen Kunststrebens.

Für uns sind denn auch die Erzeugnisse deutscher Künstler für Bücherornamentik der Frührenaissance von weit höherem Interesse als jene der Meister des Südens, denn während in Italien bei Einführung der Buchdruckerkunst der Wechsel des Styles schon ein halbes Jahrhundert vollzogen ist, wir also aus den künstlerischen Beigaben seiner Druckerzeugnisse nicht mehr die Anfänge des neuen Styles in diesem Lande beobachten können, gewähren die deutsche Bücherillustration und noch mehr die Bücherornamentik den Vortheil: die durch Daten beglaubigten häufig sogar einzigen Anhaltspunkte zu sein, nach welchen wir uns sowohl über die Stylaufnahme als Stylanwendung seitens der deutschen Künstler orientiren können.

Gerade aus der Bücherornamentik, wo Figürliches mit Ornamentalem beständig wechselt, können wir auf leichteste und anmuthigste Weise die Anfangsstellung der Künstler zum Style der Renaissance kennen lernen.

Das viele Herrliche aber, das sie im Verein mit kunstsinnigen deutschen Offizinen darin geschaffen, das wollen wir in einer Anzahl deutscher Städte unter gleicher Berücksichtigung der Malerschulen wie der Offizinen ferner kennen lernen. Und hier tritt uns zunächst entgegen:

AUGSBURG.



UGSBURGS höchste Blüthe fällt, wie wir wissen, in die Regierungsperiode Maximilians I. Einen nicht geringen Antheil an dieser Blüthe, an ihrem Wohlstand und politischen Gewichte jener Zeit dankt sie der Gunst des grossen Kaisers. War dieser schon als »Römischer König« und Thronerbe der Stadt aufs lebhafteste zugeneigt, so wurde diese Zuneigung noch fühlbarer, da er im Jahre 1493 den deutschen Kaiserthron bestieg.

Eine Aera des Glückes und des Ruhmes beginnt da für Augsburg, vor- und nachher ohne Gleichen. Der Kaiser besucht es häufig, begnadet es mit grossen Freiheiten, hält dort Reichstage und Festivitäten, kauft sich endlich an und nimmt, namentlich mit Maria Blanca, seiner zweiten Gemalin, oft lange dauernden Aufenthalt darin. Hervorragende Bürger der Stadt, wie der spätere Cardinal Matheus Lang und unser berühmter Dr. Conrad Peutiger werden seine vertrautesten Rathgeber, von ihm in die geheimsten Angelegenheiten eingeweiht und zu den vertrautesten Missionen benützt. Das Aufblühen der Kunst, des Handels und der Gewerbe, der Reichthum der Fugger, Welser und anderer Handlungshäuser — dies Alles fällt in seine Zeit.

Vor Allem aber verdankt Augsburg Maximilian die Förderung eines Kunsthandwerkes, wie es zu jener Zeit keine Stadt Deutschlands aufzuweisen hat. Die Prachtliebe des Kaisers, verbunden mit der glücklichen Gabe des guten Geschmacks und vielem Sinn für das Schöne, welcher Sinn namentlich in der Kunst immer das Treffliche suchte, aber auch zu finden wusste, waren hiebei von vielem Einfluss. Eine Elite von Meistern des Kunstgewerbes sammelt sich am Platze und fast Alle tragen Namen, deren rühmliches Andenken sich bis auf unsere Tage erhalten hat. Es weht uns zauberisch an, wenn wir die Bürgerbücher der Stadt aus jener Zeit durchblättern, und im Geiste die grossen Meister Revue passiren lassen, von welchen wir wissen, dass sie fast Alle für den grossen Kaiser gearbeitet haben. Indessen würden wir der Stadt Augsburg ein grosses Unrecht zufügen, wollten wir behaupten, dass ohne Maximilian alle diese Blüthe nicht zur Entfaltung gekommen wäre. Das sei ferne uns. Vieles, ja das Meiste dankte die Stadt eigener Strebsamkeit. Schon lange vor diesem Kaiser, ja während des ganzen Mittelalters ragt Augsburg vor allen deutschen Städten durch seinen verzweigten Handel und seinen Gewerbefleiss hervor. Mächtigen Einfluss hierauf hatte die Abschüttlung des geistlichen Joches der Bischöfe, dem die Stadt so lange unterworfen war, in der letzten Zeit der Hohenstaufen. Noch mehr aber dankt Augsburg sein rasches Vorwärtskommen dem ersten Habsburger Rudolph I., unter dem es mächtige Privilegien, auch sein erstes vollständiges deutsches Gesetzbuch, das sogenannte »Stadtbuch« (1276) zu Wege gebracht hat.

Maximilian aber war der Beschützer und rastlose Förderer des Kunst- und Gewerbefleisses und einzelne Fächer der Kunst und des Kunstgewerbes wären ohne ihn gewiss nicht zu dem grossartigen Aufschwunge gelangt. Dazu können wir namentlich zählen: die Malerei, die Buchdrucker- und Formschneidekunst.

Es war um das Jahr 1506—7, da Hans Burgmair, ein Kind unserer Stadt, seine erste Reise nach Italien unternahm, um dort durch eigene Anschauung die Meisterwerke der Kunst zu studieren. Mit überraschender Leichtigkeit und in sehr kurzer Zeit eignete derselbe sich die classischen Formen an. Sehen wir auf einem seiner Bilder, einer Altartafel mit Gott Vater und Sohn im Himmel thronend vom Jahre 1507 in der Augsburger Gemäldegallerie bereits in der Architectur entschiedene Renaissancemotive zum Durchbruch kommen,[1]) so begegnen wir schon im Jahre 1508 einem Titelholzschnitt[2]) unseres Meisters, der uns von seinem vollständigen Bruch mit der Gothik Zeugniss gibt. Es ist diess eine allegorische Darstellung für folgendes Werk: Dyalogus Johannis Stamler Avgvstn. de diversarum gencivm (sic!) sectis et mundi religionibus. Fol. Augustae V., Erhard Oglin et Jörg Nadler 1508 (Mense Maii). Auf einem von einem Baldachin umgebenen Throne sitzt eine weibliche Gestalt, die: »Sancta Mater Ecclesia«, hinter sich ein Kreuz mit zwei gekreuzten Fahnen, der des Papstes und des Kaisers. Ihr zu Füssen ist der Erdglobus als Schemel, zur Rechten kniet der Papst, dem sie die Schlüssel Petri, das Symbol geistlicher Gewalt, zur Linken der Kaiser, dem sie das Schwert als Symbol weltlicher Macht übergibt. Unterhalb des Thrones sitzen vier gekrönte weibliche Gestalten, deren jede eine an der Stange geknickte Fahne in der rechten Hand hält, die vier nicht-

1) Vgl. Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance. Pag. 53.
2) Tafel 19.

christlichen Culte, die heidnischen, tatarischen, mohamedanischen und jüdischen repräsentirend. Weiter unten ist ein Catheder angebracht, oberhalb dessen Lehne die »Fons veræ sapientiæ« fliesst, und auf welchem »Doctor Oliverius«[1]) eine Disputation zwischen 5 den Catheder umstehenden Heiden, Juden und Christen leitet. Dieses Blatt, auf welches bisher noch nie gewiesen wurde, kann als erstes datirtes Werk Burgmairs im Style der Renaissance betrachtet werden. Es ist eine ebenso geistreiche als classische Composition, deren figürliche wie ornamentale Ausführung auf den ersten Blick verräth, wie wenig schwer es Burgmair geworden, sich in die neuen Formen zu finden. Alle Illustrationen und Verzierungen, welche fortan dieser Meister für die Buchdrucker anfertigte, sind vom gleichen Geiste beseelt, und in seinem Triumphzuge für den Kaiser Maximilian weht Alles bereits Hochrenaissance. Burgmair wurde denn auch bald der bevorzugte Meister der Augsburger Offizinen für Bücherillustration wie Ornamentik und seine einschlägigen Werke gehören zu seinen besten Erzeugnissen. Im Ornament leistete er mitunter ganz Vorzügliches, Acanthus und anderen Blätter- und Blüthenschmuck, dann mit Vorliebe Waffen- und Kriegstrophäen wendet er darin an; seine Einfassungen und Initialen liebt er mit dunklem Untergrund, in allen diesen Dingen aber herrscht Maass und Ziel, keine Ueberladung und nichts Triviales findet man darin, jeder Strich spricht für den ästhetischen Künstler. Seine Borduren fanden darum auch solchen Beifall, dass sie nicht nur in Deutschland, sondern selbst in Italien copirt wurden.

Ein zweiter Meister, dessen Arbeiten für Bücherornamentik von den Augsburger Buchdruckern gesucht und vielfach verwendet wurden, war Daniel Hopfer. Ursprünglich Maler, kommt er in dieser Eigenschaft vom Jahre 1500 an in den Maler- und Steuerbüchern der Stadt Augsburg vor. Vom Jahre 1514 an lieferte er den Offizinen auch Zeichnungen für die Bücherornamentik, namentlich Borduren und Initialen, die sich durch lebhafte Fantasie auszeichnen, denen aber ruhige Entwicklung und Aufbau mangelt. Fantastische Blumengebilde, Thiergestalten, Mascarons, Füllhörner u. A. in oft ganz willkürlicher Form und Ordnung geben diesen Erzeugnissen einen unruhigen Charakter, gleichwohl üben dieselben, namentlich in der Art ihrer Ausführung einen eigenen bestechenden Reiz auf den Beschauer aus. Sie tragen im Uebrigen einen ganz selbstständigen Charakter, der selbst südliche Formen zu verschmähen weiss, so dass man annehmen darf, Hopfer sei entweder gar nicht in Italien gewesen, oder, wenn diess doch der Fall, dass dessen Formen für ihn nur soweit bindend waren, als sie seiner subjectiven Kunstanschauung gepasst hatten. Hopfers Arbeiten vervollkommneten sich indessen von Jahr zu Jahr und seine Kupferstiche späterer Zeit gehören zu den schönsten Producten deutscher Künstler dieser Art. Nagler[2]) nennt ihn auch Formschneider, was aber nur auf Vermuthung gründen kann, denn so wenig wie Burgmair ist ihm letztere Eigenschaft nachgewiesen. Ueber seine wie Burgmairs Arbeiten in Bücherornamentik werden wir bei den einzelnen Offizinen mehr berichten.

Von seinem Bruder Hieronymus Hopfer sind Arbeiten in unserer Sphäre nicht bekannt, auch scheint weder er, noch der zweite Bruder Daniels, Lambert Hopfer in Augsburg gearbeitet zu haben. In den Steuerbüchern ist Letzterer gar nicht zu finden, ersterer nur von 1529—31, aber auch während dieser Zeit scheint er sich nicht beständig

1) Vielleicht ist Olivier Saxo verstanden. V. Jöcher, Gelehrten Lex. Tom. III. pag. 1064.
2) Monogrammisten II. Nr. 1131.
3) Seine einschlägigen Produkte sind meistens in Tiefschnitt ausgeführt, oder doch mit schwarzem Untergrund.

in Augsburg aufgehalten zu haben, da ein Rathsdecret[1]) vom 28. Januar 1529 ihm gestattet, ein Jahr zu Nürnberg zu wohnen.

Von hervorragenden Meistern der Augsburger, beziehungsweise der schwäbischen Schule, gibt es weiter keine, die in der Periode deutscher Frührenaissance mit Bücherornamentik sich beschäftigen. Von unserm grossen Hans Schäufelein, der den »Theuerdanck« so herrlich illustrirt und seine Thätigkeit noch so vielfach Augsburger Offizinen gewidmet hat, ist Nichts bekannt und der junge Holbein, dessen Kunst Basel's Offizinen eine solche Fülle des Schönen zu danken hatten, war dahin, kaum achtzehn Jahre alt aus Augsburg ausgewandert und es ist von einer einschlägigen Wirksamkeit dieses im Ornament grössten aller deutschen Meister in seiner Vaterstadt keine Spur vorhanden.[2])

Der Sohn des Hans Burgmaier war auch Maler, übte aber mehr die Aetzkunst aus, welch' letztere ihm bekänntlich urkundlich nachgewiesen ist.[3]) Man schreibt ihm auch Zeichnungen und Ornamente für Buchdrucker zu, namentlich solche, deren Qualität den Arbeiten des Vaters nicht gleichkommt, die aber den Einfluss desselben verrathen.

Endlich kommen eine Anzahl Arbeiten vor, an welchen gar kein Meister zu erkennen ist, und welche qualitativ so untergeordnet sind, dass sie hier nicht in Betracht kommen können. Darunter befinden sich manche von Augsburger Formschneidern, welche, als nach dem Tode des Kaisers Maximilian I. die Ausführung seiner Werke in Stillstand gerieth, sich auf solche und andere Weise ihr Brod suchen mussten. Ihre Arbeiten finden sich fast durchgehends auch nur in unbedeutenden Offizinen. Ausnehmen hievon müssen wir den grossen Formschneider des »Theuerdanck« &c., Jost Dienecker,[4]) welcher, abgesehen von seiner vollendeten technischen Fertigkeit in letzterer Eigenschaft auch noch nebenbei ein tüchtiger Zeichner war, was aus seiner vergrösserten Copie des Holbeinischen Todtentanzes, die erst 1540 erschien, zur Genüge ersichtlich ist. Zur Berichtigung mehrerer, über dessen Lebenszeit und Wirksamkeit ausgegangener falscher Notizen sei hier bemerkt, dass Jost Dienecker im Jahre 1512 urkundlich zum ersten Male in Augsburg vorkommt[5]) und ununterbrochen daselbst[6]) gelebt und gearbeitet hat, bis zum Jahre 1548. In letzterem Jahre starb er,[7]) da in dem Steuerbuche des gleichen Jahrgangs »Jobst Dannegkers wittib«[8]) als Steuerzahlerin eingetragen ist. Ferner bemerken wir, dass Jobst Dienecker zwei Söhne hinterliess, Samson und David, welche ebenfalls Formschneider und tüchtig in ihrem Fache waren. Von ersterem hat man nur wenige Arbeiten, letzterer war dagegen der eigentliche Nachfolger seines Vaters Jost, der aber nicht mit dem Glücke und Erfolge desselben operirte. Wir entnehmen spätern Gerichtsakten, dass er in Schulden

---

1) Vff 28 tag Januarij Anno 29 Ist Jeronimus Hopfer ain Jar zu Nurmberg zewonen vergönnt worden, doch das Er sein gepurend Stewr vnd wachgelt hereinbezallen vnd sich mit ainichen Burgerpflichten an kainem ort khainswegs einlassen wölle. (Augsb. Rathsdecrete 1520—29. Fol. 197.)

2) In der kgl. Gemäldegallerie zu Augsburg sind einige Bilder des alten Holbein, deren gleichzeitige Holzrahmen mit Ornamenten in Gold, auf schwarzem Grund, ganz im Genre, wie der junge Holbein sie in Basel später zeichnete, versehen sind. Sie tragen theilweise auch das Monogramm H H und sind wohl die einzigen Ueberreste dieses Meisters in Augsburg.

3) S. Herberger, Conrad Peutinger, Augsb., 1851. S. 28, Anm. 87.

4) Schon im Jahre 1512 nennt er sich »Kay. Mayest. Formschneider«. (V. Steuerbuch d. St. A. v. 1512.)

5) Er wohnt in der Strasse vom »Hawstetterthor extra«. (Jetziges Rothes Thor.)

6) Bürger der Stadt wird er auf wiederholte Aufforderung des Raths erst 1526. Der betreffende Senatsbeschluss lautet: »Jos Formschneider so er ferrer allhie sein will soll das Burger vnd Zunnftlichs gerechtigkait annemmen vnd erkauffen.« (Rathsbuch 1520—29. Fol. 102. Act. 26. April 1526. Stadtarchiv.)

7) Sein Tod wird zwischen October und Dezember erfolgt sein, da in einer Gerichtsurkunde vom 17. October Samson Dienecker noch »Josen Dienecker Son« genannt wird.

8) Die Orthographie des Namens wechselt.

gerathen und überdiess seine Kunst zu Ungesetzlichkeiten missbrauchte. Sein Privatleben war nicht makellos wie das seines Vaters, was uns mancher Eintrag in den Augsburger Gerichtsbüchern bestätigt.[1]) Dass er namentlich im Umgang nicht wählerisch gewesen, wird dabei manchmal ersichtlich.

Wegen Ehebruchs wurde er im Jahre 1554 zu 30 Heller Strafe verurtheilt[2]) und im Jahre 1557 wurde ihm vom Rathe das Formschneiden bis auf Weiteres verboten. In einer langen »Supplication« vom 7. September 1559[3]) bat er um Zurücknahme dieses Verbots, welche auch gewährt worden zu sein scheint, denn im Jahre 1561 gab er zu Augsburg eine Wiederholung des »Todtentanzes« heraus, verlässt aber bald darauf diese Stadt und kommt im Jahre 1572 in Leipzig vor, wo er abermals den »Todtentanz« bringt, dann aber nach Wien zieht und dort im Jahre 1579 das reich mit ganz guten Holzschnitten geschmückte Werk »Stamm- und Gesellenbüchlein« im Genre des Jost Amman herausgibt. Im gleichen Jahre scheint er gestorben zu sein, da die zweite noch in demselben erschienene Ausgabe sein Sohn Hercules edirt.

Auch über Samson findet sich eine Urkunde im Augsburger Gerichtsbuche von 1548,[4]) worin er sich mit einer gewissen Anna Schmid, welche ihn des Diebstahls bezichtigt hatte, vergleicht.

---

1) So ein Gerichtsbucheintrag vom 30. Juli 1550. »Michel worner Landsknecht ains Davidt de Neckher formschneider anders haben gegen ainannder mit wortn vnd werckhn frieden Zuhallten anglobdt. Vnnd vmb das Davidt de neckher den worner erstlich ain vnfladt darczu auch ain schelm vnd bosswicht geschollten vnd gesagt sein Ewürdin gebe lieber 200 Ducaten das er am Galgen hienge, welches neckher vss vrsach bestanden das er Ime den vergangenen Reichstag ain halben taller gelihen den er Ime bei schelmen schelten in 8 tagen Zubezallen zugesagt vnd aber deme nit nachkommen derohalb meine hh. dise sach für ain Erber Stadtgericht gewisen.« (Gerichtsbuch 1550, Fol. 54. Städt. Archiv.)

2) Zuchtbuch vom Jahre 1554. Act. 3. Dez. 1554. Dauid Daneckher ist eebruchs halben den er mit Anna genannt Barbara von Nurnberg vilfeltig begangen desshalben gestrafft p. 30 hl. die soll er vff weihnachten bezallen. (Daneben die Notiz, dass er am 6. Februar bezahlt hat.)

3) Supplication (Dauidten Denegkers Formschneiders.) Registrirt 7. September 1559: »Edel Vest Fürsichtig, Ersam vnd weiss Herrn Stattpfleger Bürgermaister vnd ain Erbarer Rathe diser loblichen Statt gepietendt vnd Günstig Herrn, E. V. vnd F. E. W. Bith ich Vnderthenigklich Volgent main hoch Nottwendig vnd gross Anligen gnedigilich Antzuehören, Als ich von der Ro. Kay. Mt. vnnserm aller Gnedigisten herin Verschiner zeit meiner fängknuss vnd Straff Allergnedigist erlassen, Ist mir vfferlegt worden, dass ich hinfuro meines handtwerchs vnd gewerbs Müessig steen soll, So lang biss das solchs mir von E. V. vnd F. E. W. widerumb zuegelassen vnd Vergunstigt werde, Welchem ich bissher, aller Vnderthenigist gelebt vnd Nachkommen. Nun kan ich aber also one main handtwerch vnd Arbait, wie E. V. vnd F. E. W. alls die hochuerstendigen selbs Ermessen mögen, mich Mein weib vnd kinder, sampt meinem Haushaben, khainsswegs nit Vnderhalten, noch vil weniger Maine schulden darein ich leider gewachsen bin, Bezallen, dass ich doch als Ain Ehrn Mann, gern thun, vnd hinfuro mein Handtwerch, wie das mein lieber Vatter Jobst Denegker seligen, In diser Statt lange zeit vnd vil Jar her, Erlichen gebraucht hat, gerne treiben, mich, mein weib vnd kinder sampt den meinigen mit ehrn ernören, vnd meine schulden bezallen wolte, Auch des Vnderthenigisten erbietens bin, Nichzit so wider die Ro. Kay. Mt. Auch die Reichssordnungen sein möchte, zuemachen oder Ausgeen lassen, Sonder yeder zeit zuuor E. V. vnd F. E. W. oder den derzu Verordneten Herrn Anzaigen vnd vn Vorwissen nichts darmit handeln wil, Auch zue Beherzigen meines Merklichen erlitnen grossen schadens darein ich leider gerathen, wa ich schon das leben Von dem Allmechtigen fur war haben soll dass zu langen zeiten zu Vberwinden nit weiss, Ip. (Supplicir) hiervf an E. V. vnd F. E. W. als mein gebietendt vnd gunstig Herrn zum höchsten, Mein Vnderthenigist Anrueffen vnd Bith, die wollen mich, mein weib vnd kinder obgemelter sachen halben, gnedigilich vnd Vätterlich Bedencken vnd mir obenangezeigt mein Handtwerch vnd khunst hinfuro In massen als obsteet, vnd wie das mein lieber Vatter seliger getriben hat, das ich auch von Ime Erlernet hab, zuetreiben, Allergnedigist Bewilligen vnd Erlauben, damit ich meine schulden bezallen bey heuslichen ehrn Beleiben, mich mein weib vnd kinder mit ehrn ernören, vnd vnderhalten khönde Sollchs vmb E. V. vnd F. E. W. mit meinen teglichen gebete, vnd höchstem Vnderthenigstem Vleis Zuuverdienen, Ich die tag meines lebens Nimmermehr Vergessen will. Bith vmb gnedige Antwurt.

E. V. vnd F. E. Wtn.

Vndertheniger vnd gehorsamer Burger

DAUIT DENEGKER, Formschneider.

4) (Act. 17. Oct. 1548) Samson Danneckher, Josen Danneckhers Sons an ainem Anna schmidin von Babenhausen andern Haben gegen ainannder mit wortten vnd werckhen fride zuhallten anglobdt vnd dabei die schmidin bekhennt das sy den samson nit annderst beczeyhe dann das sy fur vnd fur aber Ir truchen begert vnd auch fermer in sachen soweit gehandlt, dieweill die magd den samson beczigen er hab Ir Ire clayder empfrembdt, Ine gebetten dieweill Sy Ine Solchs allein auss Zorn vnd gehabten Argkwen beczigen Ir solchs guetlich Zuuertzeyhen dann sy nichtz vnerbers von Ime wisse. (Gerichtsbuch von 1548 Fol. 56. Stadtarchiv.)

Der grössere Theil unserer Leser wird uns diese kleine Abschweifung gerne nachsehen, die wir desshalb gemacht, weil über die Lebensverhältnisse des grössten Formschneiders der deutschen Frührenaissance, ausser in Herbergers »Conrad Peutinger«[1]) bisher Nichts von Belang veröffentlicht worden ist.

Es ist Zeit, nun auch bei den Augsburger Offizinen Einkehr zu halten. Wir müssen hier in Kürze voranschicken, dass die Einführung der Buchdruckerkunst in Augsburg etwa um das Jahr 1468 durch Günther Zeiner geschah. Da dieser wohl dem Gebrauche anderer deutscher Erstlingsdrucker folgte und seine frühesten Erzeugnisse nicht datirt hat, so ist es nicht sicher, ob das Werk: »S. Bonaventurae meditationes vitae d. n. Jesu Christi«, (Fol.) dessen Schlussschrift Zeiner mit der Jahrzahl 1468 III° ydus marcii (sic!) versah, sein erstes im Druck erschienenes ist, worauf wir indessen hier nicht näher einzugehen haben.

Was schon Zeiner's Erstlingsdrucke auszeichnet, das sind die prächtigen Typen die er in Anwendung brachte. Seine grossen gothischen Charaktere namentlich, sind wie in Zeichnung so in Guss gleich vortrefflich ausgeführt und bezüglich der Herstellung seiner Drucke muss anerkannt werden, dass diese eine fast durchweg sorgfältige und saubere ist. Auch war er der erste deutsche Typograph, welcher die Antiquaschrift einführte, die sich indessen des noch vorherrschenden gothischen Geschmackes halber nicht halten konnte.

In den Jahren 1470—72 druckte ferner Johann Schüssler in Augsburg, dessen Erzeugnisse würdig den Zeiner'schen zur Seite stehen und dessen typographische Wirksamkeit leider von viel zu kurzer Dauer gewesen. An ihn schliessen sich dann die verdienten und sehr productiven Typographen Johann Bämler, Anton Sorg und Peter Berger an, dessgleichen die Offizin, welche das Benedictiner-Kloster zu St. Ulrich und Afra unterhielt.

Wir haben bereits bemerkt, dass die Augsburger Buchdrucker ihre Erzeugnisse frühzeitig mit typographischem Initialenschmucke versahen. Ausserdem gebührt denselben aber namentlich das Verdienst zu den Ersten gezählt zu haben, welche sich auf die Bücherausschmückung durch den Holzschnitt verlegten. Schon aus den siebenziger Jahren des 15. Jahrhunderts haben sie uns eine stattliche Reihe auf solche Art illustrirter Werke hinterlassen. Wir erinnern hier nur an Günther Zeiners: »Speculum humanae salvationis« (ca. 1470), seinen »Belial« (deutsch) von 1472, das Heiligenleben und die »Hystori des Königs Appolonii« von 1471; an Bämlers »History von dem grossen Alexander« (1473), dessen Legende (1475), Conrad von Megenbergs »Puch der natur« (1475 und 1478), ferner an Sorg's (siebente) deutsche Bibel (1477).

Wohl kein Druckort Deutschlands in früher Zeit der Typographie erreichte in dieser Beziehung an Productivität Augsburg, und dieses darf schon desshalb mit Stolz auf sein Kunstleben in jener Periode zurückblicken.

Unter den in das Zeitalter der Renaissance herüberragenden Augsburger Buchdruckern begegnen wir vor Allem wieder dem in Venedig verlassenen Erhard Ratdolt, welcher seine typographische Thätigkeit vom Jahre 1486 an in Augsburg fortsetzte. Er war der Erste, welcher in Augsburger Druckwerken Initialenschmuck im Renaissancegeschmacke anwendete. Dass Ratdolt darin keine Nachahmer fand, liefert eben den

---

1) Augsburg 1851, F. Butsch.

Beweis, dass die deutsche Kunst zu jener Zeit für die classischen Formen noch nicht empfänglich war. Da derselbe zudem mit seinem venetianischen Druckapparat einfach in Augsburg weiter arbeitete, so hat obiger Umstand denn auch keine grössere Bedeutung für die Entwicklung der Renaissance daselbst. Ratdolt druckte noch ca. 36 Jahre in Augsburg fort. Zapf[1]) lässt denselben schon im Jahre 1516 sterben, was unrichtig ist. Er druckte später mit seinem Sohne Jörg gemeinschaftlich und kommt mit diesem noch 1527 in dem Steuerbuche der Stadt Augsburg vor. Ein Rathsdecret vom 28. August 1520,[2]) welches den Druck und die Verbreitung religiöser Streitschriften ohne Vorwissen und Genehmigung des Rathes strenge verbietet, wird ausdrücklich auch »den zweien Ratdolt«[3]) zugestellt und im Augsburger Gerichtsbuche des Jahrgangs 1527 bekennt unterm 9. November ein Peter Kempter Erhart Ratdolt 15 Gulden schuldig zu sein. Bis dorthin musste er also gelebt haben. Im Jahre 1528 steuert »Erhart Ratdoltin«,[4]) also fällt sein Tod in den Lauf dieses Jahres. Ratdolt starb als angesehener und reicher Mann. Seine Wittwe zahlte die für die damalige Zeit sehr hohe Steuer von 40 Gulden, wodurch diese Angabe hinreichend bekräftigt wird.

An Ratdolt reiht sich Johann Schönsperger der Aeltere, der berühmte Drucker des »Theuerdanck«. Auch seine Thätigkeit geht noch tief ins 15. Jahrhundert zurück. Geboren um das Jahr 1455, ist über das Gewerbe seines Vaters Nichts bekannt geworden. Jedenfalls muss dieser früh gestorben sein und die Wittwe dann den Buchdrucker Hans Bämler geheirathet haben, denn in einer Gerichtsurkunde[5]) vom Jahre 1485 tritt dieser als Schönspergers Stiefvater auf. Aus einem zweiten Actenstück[6]) von 1490 lernen wir den Buchdrucker Peter Berger als Schwager Schönspergers kennen, indem jener dessen Schwester Anna zur Frau hatte. Als selbständiger Meister tritt Schönsperger mit seinem »Regimen sanitatis« (deutsch) im Jahre 1481 auf.[7]) Er war ein ächt deutscher Buchdrucker, der in erster Linie nur Werke in unserer Muttersprache, dabei in vorherrschend volksthümlicher Richtung herausgab. Unter den ca. 75 Druckwerken, welche bis zum Jahre 1518 seine Presse verliessen, sind nur 5 in lateinischer Sprache, alle übrigen sind deutsch. Die Reise des englischen Ritters Moundeville ins heilige Land, Tuchers Reise ebendahin, Conrad Megenbergs »Buch der Natur« (1482), »Die sieben weisen Meister« (1486), seine deutsche Bibel von 1487, der Trojaner Krieg (1488) &c. sind Werke, die er, reich mit Holzschnitten geziert, herausgab. Mit dem Jahre 1500 hört Schönspergers regelmässige Thätigkeit als Buchdrucker auf und er sollte in diesen Blättern eigentlich keine Stelle finden, wäre er nicht als Drucker des »Theuerdanck«, welcher stets ein Denkmal der Buchdruckerkunst im Zeitalter der frühen deutschen Renaissance bleiben wird, im Jahre 1517 nochmals und glänzend aufgetreten. Maximilian I.

1) Augsburger Buchdrucker-Geschichte p. XXXVIII.

2) Rathsdecrete 1520—29, Fol. 272. (Städt. Archiv.)

3) Diese druckten Anfangs der zwanziger Jahre trotzdem eine grosse Anzahl reformatorischer Flugschriften, allerdings anonym, doch ist ihre Offizin an den Lettern, besonders aber an den Initialen zu erkennen.

4) Steuerbuch, Jahrg. 1528, Fol. 12. (Städt. Archiv.)

5) Augsb. Gerichtsbuch 1485. Fol. 82. (Städt. Archiv.)

6) Augsburger Gerichtsbuch von 1491. Fol. 226. (Städt. Archiv.)

7) Das erste urkundliche Auftreten Schönspergers fanden wir im Gerichtsbuche von 1480, Fol. 78. »Act. Afftermontag nach s. Vlrichs kirchweihen. Item Sigmundt Gossenbrott hat von wegen sein selbs vnd an Stat In name der Ersamen weisen Bernharten Röchlingers vnd Leonhard lauginger vnd balthes wolffs als Haupthers gesellschafft vergantet nach der Statrecht Ainen garten gelegen hie zu Augspurg vor dem Roten Tor vff dem Muszel vnd So Ambrosy kellers gewesen, ist vergantet vmb 2 guldin vnd 1 ort vnd Ist dem Hans Schonsperger beliben. In anbotte vnd vkund Hat der Schonsperger ain gantbr(ieve) vnd d. Gossenbrot Einzeschr(eiben) begert.« (Augsb. Ger.-B. 1480. Fol. 78.)

und wohl noch mehr der Oberleiter der kaiserlichen Arbeiten, der für Augsburg stets unvergessliche Conrad Peutinger, erkannten tief die Bedeutung des genialen Druckers und es wird uns dadurch erklärlich, dass Schönsperger, dessen persönlicher Charakter und oft missliche Lebensverhältnisse, wie wir noch sehen werden, nicht geeignet waren besonderes Vertrauen zu erwecken, dennoch ausersehen wurde, das Lieblingswerk des Kaisers zur technischen Ausführung zu bringen. Man hatte eben die Sache und nicht die Person im Auge. Tragen Schönspergers Drucke an und für sich den Stempel technischer Vollendung, so ist es besonders sein »Theuerdanck«, der uns zur aufrichtigen Bewunderung hinreisst. Die herrliche, ornamentale Schrift, die Holzschnitte, das Papier, kurz die ganze Ausstattung bekunden den auf höchster Stufe stehenden Buchdrucker seiner Zeit. Und dass das ganze Arrangement des Prachtwerkes in die Hände Schönspergers gelegt war, erfuhren wir authentisch durch Herbergers mehrgenannte Schrift. Ob auch die Prachtfracturschrift des »Theuerdanck« von unserm Meister gegossen ist, steht noch dahin, dass indessen Augsburger Buchdrucker auch Schriftgiesser waren, werden wir noch erfahren. Man nennt auch den genialen Typographen Erhart Oeglin als Giesser und Jost Dienecker als Formschneider derselben. beides ohne positive Anhaltspunkte. War nun Schönsperger als Mann seines Faches eine bedeutende und schätzenswerthe Persönlichkeit, so stand er dagegen als Mensch betrachtet nicht in jenem achtenswerthen Lichte, in welchem wir ihn als berühmten Augsburger zu sehen gewünscht hätten. Mehr als 100 verschiedene Gerichtsacte, die in den uns ziemlich vollzählig erhaltenen Gerichtsbüchern jener Zeit eingetragen sind, lassen uns erfahren, dass Schönsperger ein unverträglicher, händelsüchtiger Mensch gewesen, dem das Prozessiren zur Gewohnheit, gleichwie ihm Schmähen und Schimpfen zur zweiten Natur geworden. Sie constatiren, dass er weder im eigenen Hause Ruhe und Frieden halten, noch mit seinen einheimischen und auswärtigen Geschäftsgenossen in Eintracht leben konnte. Gegen seine Schuldner rücksichtslos und mit der Vergantung rasch bei der Hand, wusste er sich als Beschuldigter oder Verklagter mit allen möglichen Ausflüchten durchzuwinden, um, wenn endlich verurtheilt, seine Verbindlichkeiten doch nicht zu erfüllen.

In den ersten Jahren scheint Schönsperger glücklich operirt zu haben; in den Gerichtsbüchern kommt er öfter als Gläubiger, denn als Schuldner vor und erst um das Jahr 1500 scheint er in seinen Verhältnissen zurückzukommen. Er nimmt häufig Capitalien auf, wird in Prozesse verwickelt und verurtheilt, seine regelmässige Thätigkeit hört auf u. s. f. Im Ganzen aber hat es den Anschein, dass er sich durchgewunden hat, da er fortwährend in den Steuerbüchern als Zahler, wenn auch mit der sehr geringen Summe von 30 Pfennigen und 2 Ort eines Guldens vorkommt. Durch Herausgabe des »Theuerdanck«[1]) endlich scheinen sich seine Verhältnisse gebessert zu haben, denn im Jahre 1518 und 19 erhöht sich seine Steuer auf einen Gulden und 30 Kreuzer. Im letzteren Jahre scheint er, kurz nachdem er den »Theuerdanck« zum zweiten Male aufgelegt hatte, gestorben zu sein.

Ihm folgt sein Sohn Hans Schönsperger, der Jüngere, dessen Thätigkeit ums Jahr 1500 beginnt. Dieser beschäftigte sich mehr mit dem Verlegen als dem Buchdrucke und seine eigenen Erzeugnisse erschienen mit so vielen Unterbrechungen, dass sie eine regelmässige Thätigkeit ganz ausschliessen. Von seinen bewegten Lebensverhältnissen

1) Es scheint uns nicht unwahrscheinlich, dass Schönsperger die erste Ausgabe des »Theuerdanck«, welche bekanntlich in Nürnberg erschien, desshalb auch dort gedruckt hat, um vor seinen Gläubigern mehr Ruhe zu haben.

zeugen eine ganze Menge von Einträgen in den Gerichtsbüchern, die ein noch weniger günstiges Licht auf ihn werfen, als auf seinen Vater. Händel hatte derselbe mit aller Welt und mehrere an ihm und seiner Frau vollstreckte Ganten lassen uns schliessen, dass auch seine materiellen Verhältnisse weit ungünstigere gewesen, wie die seines Vaters. Aus einer solchen Gant[1]) erfahren wir, dass er sich beim Drucke kupferner und bleierner Lettern bedient hat. Um 1532 hört seine Thätigkeit auf und ein Eintrag im Gerichtsbuche vom 18. September genannten Jahres gibt Kunde, dass er nach Schwabmünchen abgezogen ist.

Ein recht verdienter Buchdrucker zu Anfang des 16. Jahrhunderts war Hans Othmann von Reutlingen, der Stammvater einer, so viel uns bekannt geworden ist, aus drei Gliedern bestehenden Drucker-Familie. Hans Othmar druckte erst in seiner Vaterstadt Reutlingen. Seine im Jahre 1482 daselbst erschienene »Summa Pisani« gilt zugleich als erster von dieser Stadt bekannter Druck. Von dort zog er, ebenfalls als Erstlingsdrucker, im Jahre 1494 nach Tübingen, woselbst er bis 1500 thätig war. Seine Wirksamkeit in Augsburg eröffnete er mit einem Werke, das ihn um die Bücherornamentik verdient gemacht hat: dem »Pomerium de tempore et quadragesimale« des Franziskaners Pelbartus von Temesvar. Die Titelblätter dieses aus zwei Theilen bestehenden Buches sind je mit einem vorzüglichen Holz- vielleicht auch Metallschnitte[2]) versehen, welcher den Autor vorstellt, der an einem Schreibepulte sitzt und liest. Ein Baumgarten, von einem Zaune umgränzt, bildet die Umgebung desselben. Die vier Ecken der Zeichnung sind mit Medaillons, welche die Symbole der Evangelisten tragen, geschmückt. Das Ganze, ein brillantes Specimen der Technik, in die Tiefe zu schneiden, trägt zwar der Composition nach noch vorwiegend den gothischen Charakter, nichts destoweniger macht sich in einzelnen Partien, insbesondere in der Behandlung des Landschaftlichen, ein gewisser Realismus geltend, der uns dem in guten Abdrücken überaus schönen Blatte alle Anerkennung ertheilen lässt. Die Augsburger Erzeugnisse Hans Othmars, etwa 50 an der Zahl,[3]) gehören zu den besten der dortigen Typographen im Anfange des 16. Jahrhunderts, namentlich aber war derselbe der erste Augsburger Buchdrucker, der seine Werke mit Holzschnitten nach Hans Burgmair'schen Zeichnungen schmückte. Auch Initialenschmuck, dem Style nach der Uebergangsperiode angehörend, findet man, obwohl nur vereinzelnt, in seinen Drucken.

Sein Sohn Sylvan Othmar setzte seine, zwischen 1514 und 16 abgebrochene Thätigkeit fort. Dieser trat würdig in die Fusstapfen seines Vaters und wurde ein sehr geachteter Buchdrucker, der mehr als 100 verschiedene ansehnliche Druckwerke in ca. 18jähriger Thätigkeit herausgab. Besonderes Verdienst hatte derselbe um die Bücherornamentik und Bücherillustration. Für erstere lieferte ihm Daniel Hopfer prächtige Zeichnungen von Titeleinfassungen, für letztere Burgmair und Schäufelein mannigfaltiges künstlerisches Material. Eines seiner schönsten Erzeugnisse ist der Sassenspegel von 1516.[4]) Zur Zeit

1) Das Actenstück lautet. »Item Veit Apprel pirmenter hat verganntet Nach diser Stattrecht die pfannd so er vom hanns schönsperger gehapt hat Nemblichen vier Instrument zu der Truckherey gehörig vnd 412 kupferin vnd pleyin puchstaben auch zu der Druckherey gehorig Weliche stuck vff offner freyer ganndt verganngen sind vmb 20 fl. dem Apprellen beliben auch dem schonsperger selbs vnnder nachweiss angepott verkundt vnd sonst gehanndlet worden nach pfannds vnd diser Statt recht. Act. 17. April 1532. (Gerichtsbuch 1532, Fol. 44 im städt. Archiv.)

2) Tafel 18.

3) Vieles druckte derselbe im Auftrage von Verlegern und Buchführern wie Schönsperger jun. und Hans Rynmann.

4) Dessen Titeleinfassung Tafel 23.

des Kirchenstreites druckte Sylvan Othmar trotz strengen Verbotes[1]) des Rathes der Stadt eine grosse Anzahl Flugschriften Luthers und anderer Reformatoren. Zwar druckte er sie alle anonym, aber es ist charakteristisch, dass er dabei Hopfers Einfassungen benützen durfte, ohne Gefahr laufen zu müssen, durch die künstlerische Beigabe entdeckt zu werden.

Um das Jahr 1532 hört seine Thätigkeit auf und es folgt ihm Valentin Othmar, der noch 1545 in Augsburg druckte, aber von untergeordneter Bedeutung war, daher auch fast unbekannt blieb.

Der Othmar'schen Offizin schliesst sich die des Erhart Oeglin an, eines Zeitgenossen des Hans Othmar und wie dieser aus Reutlingen gebürtig. Beide druckten anfänglich in Gesellschaft, Oeglin verband sich aber später mit dem Buchdrucker Georg Nadler und lieferte mit diesem zusammen die technisch vollendetsten Erzeugnisse unter allen zeitgenössischen Augsburger Buchdruckern. Das bereits oben (pag. 14) genannte Titelblatt,[2]) des aus seiner und Nadlers Offizin hervorgegangenen Werkes Joh. Stammlers von 1508 ist das erste solche im Renaissancestyle, das in Augsburg vorkommt. Sein »Guntheri Ligurini De gestis Imp. Caes. Friderici I.« mit Antiqualettern 1507 gedruckt, ist ein wahres Druckdenkmal zu nennen. Oeglins Verdienste um den Noten- und hebräischen Druck sind genügend bekannt. Kein Augsburger Buchdrucker des 16. Jahrhunderts hatte Typen, welche an Schönheit den Oeglin'schen gleichkamen. Um's Jahr 1510 wurde er, seiner typographischen Verdienste halber, von Kaiser Maximilian I. zum kaiserlichen Buchdrucker ernannt, nichtsdestoweniger lebte Oeglin urkundlich nachgewiesen in ärmlichen Verhältnissen und scheint auch nebenbei ein unruhiger Charakter gewesen zu sein. Seine Verbindung mit Nadler dauerte nur bis 1510. Schon in diesem Jahre druckte er wieder allein. Gleichwohl geht aus einer Urkunde im städtischen Archive (Gerichtsbuch 1512) worin beide sich als Schuldner eines gewissen Hans Kaufmann bekennen, hervor, dass sie in genanntem Jahre noch in gegenseitigen Beziehungen gestanden sein müssen. Im Rathsbuche der Stadt von 1513[3]) findet sich ein Ausweisbefehl gegen Oeglin. Was den Rath hiezu veranlasste, blieb uns bis jetzt unklar. Da unser Meister noch mehrere Jahre in Augsburg fortdruckte, scheint die Ausweisung wieder zurückgenommen worden zu sein. Seinem Gesellschafter Jörg Nadler war das Glück günstiger. Er druckte bis tief in die 20er Jahre hinein, vornehmlich Flugschriften und andere ephemere Literatur und lebte noch 1543. Als Typograph blieb er indessen weit hinter Oeglin zurück.

Zwei um die Bücherornamentik sehr verdiente Offizinen folgen nun. Die eine ist die des Johann Miller, der im Jahre 1514 zu drucken anfing und namentlich als erster Typograph Augsburg's, welcher griechische Charaktere anwendete, bekannt ist.

1) Die Verordnung lautete: Anno etc. xx. (1520) auff 28 tag August ist auff beuelh aines Erbern Rats durch Jacoben Fugker vnd Doctor Bewtingern den nachgemelten Buchtruckern angesagt vnd beuolhen bey Aidpflichten damit sie ainem Rat verwandt sein das sy in den irrungen die sich halten zwischen den geistlichen vnd Doctorn der heiligen geschrift, desgleichen in schmach vnd verletzung der Eren sachen an wissen vnd willen ains Erbern (radts) nichts ferrer trucken sollten. Vnd ist dartzu verkandt worden: Zwayen ratdolt. — Hansen Müller, alten Marx würsung, Froschawer, Jörgen Nadler, Hansen Schönsperger (ist sein Son erschinen) Erhard Oeglin, Hans von Erdtfurt, Silvanum Otmar, Jungen Elchinger. (Rathsdecrete 1520—29, Fol. 272. Städtisches Archiv.)

2) Tafel 19.

3) A. 1513 Donnerstag nach Esto mihi. Eadem die ist Erhard Oeglin offenlich vorgelesen wordn der acht vnd gebots brieve wider yne aussgangen vnd ym dabey gepotten worden, dass er sich aus der Statt vnd derselben zwinger vnd banne thun soll in allweg dann ain rat will den gepots brieve yme deshalben zu kommen gelten lassen (letzte zwei Worte unverständlich.) (Städtisches Archiv, Rathsbuch 1513, Fol. 143.)

Seine lateinischen Werke sind fast durchweg mit römischen Charakteren, voll Geschmack und Correctheit gedruckt. Mit grosser Vorliebe wandte er Titelornamente an, die beinahe alle Meisterwerke Burgmair's und Hopfer's sind. Die Einfassung zum Eck'schen »Chrysopassus«[1]) 1514, zu: Iornandes »De rebus Gothorum« 1515,[2]) zu dem »Chronicon abbatis Urspergensis«,[3]) der Burgmair'sche Reichsadler zu Eck's »Summulæ Petri Hispani«[4]) 1516, gehören zum Schönsten das man in deutscher Bücherornamentik der Frührenaissance sehen kann. Daniel Hopfer zeichnete ihm eine hübsche Druckermarke, sowie mehrere grössere und kleinere Initialenalphabete, in allerdings eigenthümlichem Renaissancegeschmacke, womit er seine Druckwerke ornamentirte und somit, abgesehen von Ratdolt, als erster Augsburger Buchdrucker gelten darf, welcher Initialenschmuck im neuen Style gebracht hat. Leider erlischt seine Thätigkeit schon im Jahre 1522.

Die andere ist die Offizin Dr. Sigmund Grimm's und Marx Würsungs, welche von Anfang des Jahres 1518 bis Ende 1524 eine der thätigsten in Augsburg war und ihre meisten Erzeugnisse mit geschmackvollen Ornamenten versah, deren Meister vorzugsweise Burgmair gewesen.[5]) Auch Holbein'sche Titelborduren liessen diese Buchdrucker nach Basler Originalen copiren. Nach Eingehen der Miller'schen Offizin kauften sie theilweise deren Zierleisten, Ornamente und Initialen, um dieselben in ihren Drucken ferner zu verwenden. Unter der grossen Zahl schöner Erzeugnisse ging im Jahre 1520 auch die deutsche Uebersetzung der ursprünglich spanischen Tragödie: »Cœlestina und Melibea« aus ihrer Offizin hervor, ein Buch, dessen Illustrationen von Hans Burgmair technisch von so feiner Ausführung sind, dass man fast zweifeln muss, ob hier Holzschnittausführung vorliege. Marx Würsung trennte sich im Jahre 1523 von Grimm, welcher noch im darauffolgenden Jahre etliche Piecen druckte oder verlegte und dann seine typographische Thätigkeit einstellte, nachdem er, wie es scheint, all' sein Vermögen derselben geopfert hatte. Aus seinen Beiträgen zur Stadtsteuer, die sich rasch vermindern, sieht man, wie derselbe finanziell zurückgekommen. Einen tiefern Blick aber in seine Noth kann man durch Zuhandnahme der Gerichtsbücher thun. In einer Urkunde vom 14. October 1527 verpfändet er einigen Gläubigern sein ganzes Hab und Gut, worunter sein Haus in der damaligen Stephans-Pfarre, sein Druckapparat &c. »alles gemaines werckhzeug zu seiner Druckherey gehörig vnnd diennlich benanntlich alle pressen schrifften Innstrument, dardurch man die schryfft geust mit sampt den matrices darein man sy geust«[6]) &c. Aus der gleichen Urkunde erfährt man auch, dass Dr. Grimm der Schwager Daniel Hopfer's war. Im darauffolgenden Jahre kommt er als Schuldner des Buchdruckers Steyner vor, welch' letzterer sich wahrscheinlich durch Apparate aus seiner Druckerei bezahlt gemacht hat, wovon weiter unten noch die Rede sein wird. In einem ferneren Eintrag im Gerichtsbuche vom 29. April 1528 bekennt Grimm, dem »Siesslin Juden zu leybhaim« (Leipheim) 80 fl. schuldig zu sein, in sehr kurzen Fristen zu bezahlen, und damit war wohl sein Schicksal besiegelt. Schon das vorausgehende Jahr steuert er gar nicht mehr und im Jahre 1530 ist sein Name im Steuerbuche gestrichen.

---

1) Tafel 20.
2) Tafel 22.
3) Tafel 21.
4) Tafel 25.
5) V. Tafel 27, 28) 29.
6) Die sehr interessante längere Urkunde findet sich im Augsburger Gerichtsbuche von 1527 Fol. 105.

Als letzte hervorragende typographische Grösse unserer Periode ist endlich Heinrich Steyner zu nennen. Vermuthlich aus der Schweiz, wo sein Name eingebürgert, in Augsburg ums Jahr 1522[1]) eingewandert, fing derselbe im darauffolgenden Jahre an, die Druckerkunst dortselbst auszuüben. Durch Fleiss und Unternehmungsgeist und wohl auch vom Glücke begünstigt, wurde er im Verlaufe weniger Jahre der grösste Buchdrucker Augsburgs. Seine Erzeugnisse, hervorragend volksthümlicher Natur, dann mit Vorliebe aus Uebersetzungen von Classikern in die deutsche Mundart bestehend, schmückte er mit so vielen und vielerlei Holzschnitten, dass er wohl eine grosse Anzahl von Formschneidern beschäftigt haben muss. Burgmair, Schäufelein u. A. lieferten dazu die Zeichnungen. Ob Steyner selbst Formschneider war, wie so vielseitig behauptet wird, dafür fehlt jeder Anhaltspunkt. Zur Ornamentirung seiner Werke benützte er theils die Initialen, Zierleisten und Einfassungen der früheren Grimm und Würsung'schen Offizin, theils liess er von Hans Burgmair neue anfertigen, wie dieser u. A. ein paar brillante Initialen-Alphabete, sowie Zierleisten zeichnete, welche Steyner's Drucken einen besonderen Reiz verleihen.[2]) Wir erinnern hier beispielshalber an den »Teutschen Cicero« von 1530, dessen »Officia teutsch«, sein Constanzer Conciliumbuch von 1536, seine Ausgabe des Vegetius von 1529, den »Scanderbeg« von 1530 u. s. w.

Steyner erwarb im Jahre 1531 das Bürgerrecht der Stadt, wurde jedoch von der Salzfertigerzunft, welcher das Buchdruckergewerbe damals beigeordnet war, seiner »natürlichen Geburt« halber und weil er nicht in die Zunft geheirathet hatte, nicht aufgenommen. Gleichwohl gestattete ihm der Rath, sein Gewerbe fortzutreiben, worüber ein Senatsbeschluss im Rathsbuch (Jahrg. 1529—42 pag. 47) Aufschluss ertheilt.[3])

Das gleiche Loos wie Dr. Grimm, traf auch Heinrich Steyner. Nachdem er bis zum Jahre 1545, wie es den Anschein hat, mit Glück gearbeitet, fing er von jener Zeit an mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen und ähnlich wie Grimm's Untergang war auch der seinige. Erst wurde sein Haus, dann seine Mobilien, endlich der ganze Druckapparat verpfändet. Mehrere ausführliche »Einschreiben« in den Gerichtsbüchern vom Jahre 1545 und 46 geben darüber die Details. Im städtischen Steuerbuche ist Steyner's Beitrag im Jahre 1544 mit 5 fl. 60 dl. vermerkt. In den darauffolgenden 3 Jahren steuert er nicht mehr und im Jahre 1548 scheint er, gänzlich verarmt, gestorben zu sein. Von dort an kommt in amtlichen Büchern nur »Hainrich Stainer's wittib« vor.

Ein grosser Theil seines Druckapparats, der Holzstöcke, Clichés &c. wanderte nach Frankfurt am Main und fand fernere Anwendung in der Offizin Chr. Egenolph's dortselbst.

Das Buchdruckergewerbe hatte zu jener Zeit in Augsburg keinen goldenen Boden. Unter allen uns bekannt gewordenen Buchdruckern dieser, ein halbes Jahrhundert einnehmenden Periode, hat es nur einer zu grösserem Wohlstande gebracht — Erhardt Ratdolt, der jene dem Gewerbe günstige Zeit in Italien benützend, lieber die Heimath mit der Fremde vertauschte, um dafür später als »gemachter« Mann sein Gewerbe

---

1) In diesem Jahre kommt Steyner zum ersten Male im städtischen Steuerbuche vor.

2) Vgl. Tafel 31.

3) Derselbe lautet: »Auf 17. Juni ist Hainrichen Steiner Buchtrucker dweill ym vor das Burgerrecht zugesagt, ferrer zugelassen das er seiner natürlichen gepurt halber in khein Zunft (dweil yn die nit aufnemen wollen, vmb das er die an sich nit geheyrat hat) kommen dorffen sondern seinem handtwerck der Buchtruckerei auswarten möge vnd ist solchs aus der vrsach beschehen das ein rhat den zunftn hat khein Newrung wollen machen doch seiner oberkeit alwegen vnd yeder zeit vnuergriffen.«

in der Vaterstadt sorgenfrei fortführen, und endlich auf den gesammelten Lorbeeren ausruhen zu können. Alle übrigen hatten mehr oder weniger mit Sorgen, häufig selbst mit Noth und Elend zu kämpfen und kein materieller Lohn sollte ihnen zu Theil werden.

Wir aber, die wir oft bewundernd vor ihren Schöpfungen stehen, wollen das Andenken unserer Augsburger Altmeister dadurch ehren, dass wir sie nicht nur der Vergessenheit entreissen, sondern auch das viele Nachahmungswerthe, was sie geschaffen, wieder zur Geltung zu bringen.

NÜRNBERG.



IN Nürnberg erfolgte die Einführung der Buchdruckerkunst etwa 2 Jahre später als zu Augsburg. Im Jahre 1470 fängt dort Johann Sensenschmid im Vereine mit einem Mainzer Namens Heinrich Kefer an, die Kunst auszuüben. Binnen wenigen Jahren vermehren sich die Druckereien beträchtlich und die Technik selbst erreicht einen hohen Grad der Vollendung. Einzelne Typographen, wie Anton Koberger, der im Jahre 1472 zu drucken beginnt, bringen ihre Offizinen zu weltberühmter Bedeutung und unterstützt von günstigen Handels- und Verkehrsverhältnissen nimmt die Kunst grossen Aufschwung.

Verhältnissmässig spät dagegen beginnt daselbst die Thätigkeit der Künstler für die Buchdrucker. Während in Augsburg schon in den siebenziger Jahren reich durch den Holzschnitt illustrirte Werke vorkommen, wir erinnern nur an Zeiner's »Belial« vom Jahre 1472, seinen »Speculum humanae salvationis« aus gleicher Zeit, seine illustrirten Heiligenleben &c., sind solche in Nürnberg bis zum Jahre 1483 fast gar nicht zu finden. Ein paar xylographische Werkchen, darunter der »Endtkrist« des Briefmalers Junghanss vom Jahre 1472 sind fast Alles was man hat. Die herrliche Bibel Anton Koberger's in deutscher Sprache vom Jahre 1483, ihrer Reihe nach die neunte in unserer Muttersprache gedruckte, ist das erste bedeutendere mit Holzschnitten verzierte Druckwerk Nürnberg's. Aber auch hier waren es weder einheimische Künstler noch Formschneider, welche die Zeichnungen, beziehungsweise die Holzstöcke dazu geliefert, sondern Koberger kaufte oder borgte sich die letzteren vom Drucker der, etwa 3 Jahre früher zu Cöln in niederdeutscher Sprache erschienenen Bibel, Heinrich Quentell daselbst, welcher sie darin zum ersten Male angewendet hatte. Es mag vielleicht die Voraussetzung statthaft sein, dass Nürnberg zu jener Zeit zwar genug zur Bücherillustration befähigte Künstler, wohl aber wenige Formschneider hatte, ein Umstand, der dort bekanntermassen selbst in späteren Jahren, zu Kaiser Maximilians I. Zeiten, dessen Kunstagenten Stabius hinderlich in den Weg trat.

So kommt es, dass wir die Thätigkeit einheimischer Künstler für Bücherillustration erst aus dem schönen Holzschnittwerke der »Schatzbehalter« kennen lernen, welches im

Jahre 1491 aus Anton Koberger's Offizin hervorging. In diesem mit 94 blattgrossen Holzschnitten (worunter mehrere Wiederholungen) verzierten Buche tritt der, um die damalige Nürnberger Kunst hochverdiente Maler Michael Wohlgemuth zum ersten Male in der Bücherillustration thätig auf. Der Erfolg war zweifellos gross, denn schon zwei Jahre später sehen wir Koberger ein zweites, noch reicher, im Vereine mit den Malern Wilhelm Pleydenwurf und Wohlgemuth, illustrirtes Werk herausgeben: Die in zwei Ausgaben, einer lateinischen und einer deutschen, erschienene Hartmann Schedel'sche Weltchronik. Wurde bezüglich der Illustration in Nürnberg früher etwas versäumt, so holt dieses Werk das Versäumte reichlich nach, denn es bietet uns eine Fülle und Mannigfaltigkeit an Holzschnitten, wie kein anderes Werk lange vor- und nachher. Welche Bedeutung aber dasselbe für die Periode des Stylübergangs hat, das hat Lübke[1]) ausführlich bereits dargethan. — Betrachtet man die Technik der Holzschnitte, so findet man bis in die geringsten Details eine solche Gleichartigkeit in derselben, dass man zu glauben veranlasst werden könnte, ein einziger Formschneider habe alle Stöcke geschnitten. Da diess aber nicht wohl möglich gewesen wäre, so müssen wir annehmen, dass Koberger zu jener Zeit ein Formschneideratelier unterhielt, welches unter der Oberleitung eines im Fache sehr geübten Meisters stand, der stets, ähnlich wie (später) Jost Dienecker in Augsburg bei den kaiserlichen Arbeiten, die letzte Hand an die Form legte. In anderer Weise liesse sich eine solche Uebereinstimmung nicht erklären. Der Schedel'schen Chronik folgen nun in kurzer Zeit bedeutende Werke, wie die Apocalypse von 1498, Brigitta's Offenbarungen von 1500, die Werke der Hroswitha von 1501, die Oden des Celtes von 1500 etc., welche sämmtlich der grosse Schüler Wohlgemuth's, Albrecht Dürer, mit seiner kunstreichen Hand illustrirt hat. Ihrem Style nach gehören sie alle der Uebergangsperiode an, welche in Nürnberg zwar früher bemerkbar ist, aber auch länger dauert, wie in Augsburg.

Sehr wenig geschah in der Bücherornamentik. Erst gegen Ende der achtziger Jahre begegnen wir vereinzelntem Initialenschmuck, der durch die Presse hergestellt, steif gothisch ist und noch lange so bleibt. Ein Bild desselben aus jener Zeit gibt uns die »Versehung leib sel er vnnd gutt« in der ersten ohne Ortsangabe,[2]) aber zu Nürnberg 1489 gedruckten Ausgabe. Dieses Werk ist mit einer Menge im gothischen Style ornamentirter Holzschnittinitialen versehen, deren Ausführung eine ziemliche Fertigkeit im Technischen bekundet. Sie sind in die Tiefe geschnitten, so dass die Zeichnung weiss auf schwarzem Grunde erscheint, was derselben ein gefälliges Ansehen gibt.

Später fängt auch der Buchdrucker Georg Stüchs aus Sulzbach an, seine Erzeugnisse mit Holzschnittinitialen zu schmücken, welche bis in's erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts den gothischen Charakter bewahren. Um jene Zeit aber, und bis zum Erlöschen der Stüchs'schen Offizin, findet man in ihren Drucken ein kleines Holzschnittalphabet angewendet, das zwar die Zeichnung der Buchstaben selbst in gothischem Style, die ornamentalen Beigaben aber bei einzelnen derselben im Renaissancegeschmacke hat. So finden sich im inneren Raume der Buchstaben P und Q hübsche im neuen Style ornamentirte Gefässe. Vollständig angewendet ist dieses Alphabet in: Pelbarti de Themesvar Sermones, Nürnberg 1518. Fol. (Stüchs, impens. Koberger.)

---

1) Geschichte der deutschen Renaissance, Stuttg. 1873. Pag. 48—52.
2) Vgl. die Anmerkung bei Panzer, Zusätze p. 65. No. 276.

Hauptmeister der Nürnberger Offizinen bei der nun beginnenden Frührenaissance war, wie für Illustration, so für Ornamentik, der grosse Albrecht Dürer. Wenig Rückwirkung auf beide Arten des Bücherschmuck's hatte dessen erste italienische Reise im Jahre 1494, und erst seine zweite Anwesenheit in Venedig im Jahre 1506 war auf ihn und seine ferneren Schöpfungen von entschiedenem Einfluss. Mit zwar sichtlichem Widerstreben schliesst er sich jetzt der neuen Kunstrichtung an, aber gar bald ist er mit der Renaissance nicht nur vertraut, sondern weiss sie auch vollständig zu beherrschen. Ein glänzendes Zeugniss dafür gibt seine »Ehrenpforte« für Kaiser Maximilian I. Gleichwohl hängt Dürer nicht sklavisch an den südlichen Formen und er weiss dieselben, namentlich im Ornamentalen, sehr häufig zu verschmähen. So wendet er den Acanthus nur sehr wenig an und zieht dafür das Weinlaub der späten Gothik in die neue Stylperiode herüber, weiss aber dasselbe in einer Natürlichkeit wiederzugeben, die geradezu entzückend ist. Ebenso reizend sind seine Kinderfiguren, die in ihrer vollendeten Anmuth und Grazie uns die italienischen »Putti« recht leicht vergessen lassen.

Dürer's erstes Auftreten in der Bücherornamentik fällt ins Jahr 1513. In diesem Jahre finden wir die herrliche Holzschnittbordure mit dem Pirkheymer'schen Wappen[1]) zum ersten Male angewendet. Ihr folgt im Jahre 1517 das ornamentirte Canon Crucifix[2]) im Eichstätter Missale, welches der Buchdrucker Hieronymus Hölzel auf Kosten des Bischofs Gabriel von Eyb druckte. Im gleichen Jahre kommt noch seine aus vier Leisten zusammengesetzte Bordure mit Johannes auf Pathmos und der Taufe Christi[3]) zur ersten Anwendung, eine Composition, die auch in ihrer technischen (Holzschnitt-) Ausführung eine recht hervorragende Leistung ist. Im Jahre 1522 begegnen wir dann der sehr seltenen und bisher nicht beschriebenen Holzschnittbordure aus mauresk verschlungenem Bandwerk[4]) bestehend, das sich weiss aus schwarzem Grund hervorhebt und unseres Wissens zum ersten Male in: Plutarchi de compescenda ira (4. Norimberg, Fr. Peypus 1523) zur Anwendung kam. Ihr folgt die Einfassung mit den musicirenden Engeln, die zum ersten Male im Jahre 1525 vorkommt. Endlich citirt Nagler[5]) eine Titelverzierung auf schwarzem Grund mit reichverziertem Bogen, oben mit geflügelten Kindern, unten mit zwei anderen »zu den Seiten eines Apfels«, die uns aber nicht zu Gesicht gekommen.

Als bedeutende Arbeit Dürer's für Bücherornamentik muss auch das im Jahre 1521 von ihm gezeichnete und (wahrscheinlich zusammenhängend auf einer Tafel) wohl von Hieronymus Resch in Holz geschnittene grosse Kinderalphabet[6]) gelten. Im Originale ragt der Schweif, welcher das Q vom O unterscheidet, tief in's R hinein, woraus Nagler und Andere vermuthen, dass die Buchstaben ursprünglich auf einem Bogen abgedruckt wurden und zum Zwecke hatten, den Formschneidern und Offizinen als Vorlagen zu dienen. Wir schliessen uns dieser Vermuthung an, glauben jedoch, dass auch die in späteren Nürnberger Drucken vorkommenden Initialen aus diesem Alphabete nicht von zerschnittenen Theilen des Originalstockes abgedruckt, sondern Copien sind.[7]) Deren technische Ausführung bleibt hinsichtlich ihrer Qualität auch weit hinter jener der im Jahre 1523

---

1) Tafel 32.
2) Tafel 33.
3) Tafel 34.
4) Tafel 35.
5) Monogr. I. P. 205. Nr. 142b. Die vorige Einfassung ebendaselbst Nr. 143.
6) Nagler, Monogr. I. P. 210. Nr. 165.
7) Nagler (Monogr. I. p. 210) gibt die in Nürnberger Drucken des 16. Jahrhunderts vorkommenden Initialen aus diesem Alphabet als Originale an.

für Eucharius Hirtzhorn (Cervicornus) in Cöln gemachten Copien[1]) zurück. Von letzteren, die dem Maler Anton von Worms, vielleicht mit Unrecht, zugeschrieben sind, ist wohl das ganze Alphabet vorhanden, doch haben wir die Buchstaben X und Y nicht gesehen.

Ausser in Cöln kommen noch in Drucken des Stephan Gryphius in Lyon technisch sehr gut ausgeführte Copien davon vor. Später finden sich diese in der Offizin des Jean de Tournes. Auch in Basler und Strassburger Offizinen sind sie vereinzelnt zu treffen.

Nebst diesem vorzüglich schön gezeichneten und viel verbreiteten Alphabet kommen in Nürnberger Drucken, namentlich in denen des Fr. Peypus, noch zwei kleinere, ebenfalls Dürer zugeschriebene Zieralphabete vor, die mit dunklem, durch diagonale Striche gebildetem Hintergrunde versehen sind. Damit ist die Quintessenz der von diesem Meister für Nürnbergs Offizinen geschaffenen Bücherornamentik gegeben.

Ein zweiter Künstler, der auf unserem Felde thätig war, ist Hans Springinklee. Er schliesst sich in seiner Kunstweise eng der Dürer'schen an und wird auch allgemein dessen Schüler genannt. Zwar erreichte er seinen Meister nicht, kommt ihm aber in manchen Arbeiten sehr nahe. Seine Holzschnitte für die verschiedenen Nürnberger Ausgaben des «Hortulus animae» (Seelenwurzgart) verrathen innige Empfindung und grosse Vorliebe für religiöse Kunst, in welcher er auch am meisten Erfolg erzielt. Für die Bücherornamentik war er von etwa 1515 an thätig. Dem Buchdrucker und Verleger Anton Koberger zeichnete er für dessen in Lyon gedruckte Bibeln[2]) zwei ornamentirte Titeleinfassungen, welche zum schönsten Bücherschmuck zählen, dem wir in Nürnberg begegnen.

Die eine für die Ausgabe von 1516[3]) stellt den Auferstandenen dar, der unter einem architektonisch wohl aufgebauten Portale[4]) steht und segnend seine rechte Hand erhebt. Zur Rechten und Linken auf einer kleinen, säulenartigen Erhöhung sind die Statuen der Kirchenväter S. Augustinus und S. Hieronymus, beide mit ihren Symbolen, angebracht. Oberhalb des Architravs befinden sich sechs recht lebendig dargestellte Engelfiguren, deren vier das deutsche Reichs- und die Wappen der Stadt Nürnberg halten, während zwei in Trompeten stossen. Das Ganze ist eine vortreffliche Composition, die allerdings manches von Dürer Entlehnte hat. Die Einfassung für die Ausgabe von 1520 stellt den heiligen Hieronymus in seiner Zelle vor, halb entblösst vor dem Christusbilde knieend und von reicher Säulen- und Pilasterarchitektur umgeben. Zu beiden Seiten des, die letztere abschliessenden Architravs halten zwei Engel ein vorhangähnliches Tuch, auf dessen Vorderseite 10 lateinische Verse gedruckt sind. Das erstere Blatt ist nicht bezeichnet, das letztere trägt sein Monogramm. Auch eine Holzschnitteinfassung mit candelaberförmigen Ornamenten in beiden Seitenleisten und zwei Engeln in der Höhe, die eine Blätterguirlande halten, Chimären unterhalb, dann mit Weinlaub, Trauben und eierstabförmiger Einfassung im innern Rande, kann Springinklee zugeschrieben werden. Sie ist in Flugschriften, die in den zwanziger Jahren von Fr. Peypus gedruckt wurden, mehrfalls verwendet,[5]) gehört aber nicht zu seinen besten Arbeiten.

1) Tafel 82 und 83.

2) L. Saccon, Buchdrucker zu Lyon, druckte vom Jahre 1516—22 für A. Koberger mehrere lateinische Bibeln.

3) Tafel 36.

4) Für den architektonischen Theil dieser Bordure nahm Springinklee ein südliches Motiv zu Hülfe, denn er zeichnete denselben wohl nach der Randeinfassung, die sich in: Epistole de San Hieronymo uulgare, Fol. Ferrara, Lorenzo de Rossi de Valenza, 1497, auf der ersten Textseite findet.

5) Angew. in: Was auff dem Reichsztag zu Nüremberg von wegen Bebstlicher an K. M. Lutherischer sachen halber gelangt &c. 4. Peypus, 1523, dann in: Hollen, G. Preceptorium. 4. Peypus, 1521.

Ausser Dürer's und Springinklee's in Bücherornamentik einschlägigen Erzeugnissen kommen nur noch solche untergeordneter und unbekannter Meister vor, an denen man den Mangel eines selbstständigen Schaffens und häufig selbst den misslungenen Versuch der Nachahmung nur zu leicht erkennt. Zu ihnen zählen namentlich die verschiedenen Titeleinfassungen, welche um 1517—20 in Drucken der Offizin des Priesters Hans Weyssenburger sich finden. Sie sind sämmtlich Copien oder Nachahmungen Dürer's und Hans Holbein's und kann deren Kritisirung hier füglich unterbleiben. Dagegen erübrigt uns noch kurz, der Formschneider und Offizinen Nürnbergs jener Zeit zu gedenken.

Mit dem Erscheinen der Schedel'schen Chronik im Jahre 1493 beginnt in Nürnberg die allgemeine Ausbreitung der Formschneidekunst. Die Anfertigung der zahlreichen Stöcke für genanntes Werk bedingte jedenfalls die Anwesenheit einer grösseren Anzahl von Formschneidern. Dass unter ihnen im Fache sehr Tüchtige gewesen, ersehen wir aus den Nürnberger Erzeugnissen der Formschneidekunst jener Zeit sattsam. Gleichwohl sind uns fast gar keine Namen erhalten. Neudörfer[1]) citirt nur Einen: den Hieronymus Resch, und Doppelmaier[2]) wiederholt diesen, nennt aber dann ohne weitern Beweis fast jeden Maler, dessen Producte im Holzschnitt existiren, einen Formschneider. Wir sind der festen Ueberzeugung, dass eine gründliche Untersuchung der Nürnberger Archivalien gewiss eine beträchtliche Zahl von Formschneidern zu Tage förderte, gleichwie eine solche aus den Steuerbüchern Augsburg's in der Neuzeit bekannt wurde. Während der Periode da die Maximilian'schen Arbeiten theilweise in Nürnberg ausgeführt wurden, scheint indessen thatsächlich Mangel daran in der Stadt geherrscht zu haben. Peutinger schreibt am 9. Juli 1516 ausdrücklich an Maximilian, dass Stabius nur einen Formschneider zu Nürnberg[3]) habe und desshalb ihm den grössten Theil der »Figuren« überbracht habe, welche er jetzt fünf Formschneidern zur Fertigstellung übergeben u. s. w. Aus diesem zeitweiligen Mangel an Formschneidern und dem Suchen der Kunstagenten des Kaisers nach solchen haben wir aber die triftigsten Beweise gegen die Eigenhändigkeit der Maler.[4])

Drei Offizinen Nürnberg's sind es, auf welche sich das von Dürer und Springinklee für Bücherornamentik Geschaffene vertheilt. Die erste ist die von Georg Stüchs aus Sulzbach im Jahre 1484 gegründete, welche unter ihrem Gründer und dessen Sohne Johann bis ca. 1520 in Thätigkeit war. Das oben[5]) erwähnte Initialenalphabet, welches diese Offizin in ihren Drucken von ca. 1515 an verwendet, ist das erste zu Nürnberg im Renaissancegeschmacke vorkommende und die prächtige Bordure Dürer's mit Johannes auf Pathmos[6]) war ebenfalls Eigenthum derselben.

Die zweite ist die des Hieronymus Hölzel, eines recht verdienstlichen Typographen, welcher namentlich im Missaldrucke Vorzügliches geleistet. Für sie zeichnete Dürer u. A. das herrlich ornamentirte Canon Crucifix,[7]) das im Eichstätter Missale von 1517 zum ersten Male verwendet wurde.

1) Nachrichten von Künstlern &c.

2) Nachr. von den Nürnberger Künstlern, Fol. Nürnb. 1730.

3) V. Herberger, C. Peutinger S. 30, Anm. 93.

4) Stabius hätte gewiss nicht nöthig gehabt, nach Formschneidern zu suchen, wenn die Maler am Platze die Formschneidetechnik innegehabt hätten.

5) Seite 26.

6) Tafel 34.

7) Tafel 33?

Die dritte ist die des Fr. Peypus, eines ausgezeichneten und intelligenten Buchdruckers, dessen Erzeugnisse ihres guten Geschmackes und ihrer sauberen, sorgfältigen Ausführung wegen noch heute die Anerkennung der Liebhaber finden. Peypus hat um's Jahr 1512 zu drucken angefangen und war der erste Nürnberger Buchdrucker, welcher lateinische Typen anwendete. Berühmt wurde derselbe durch seine mit Holzschnitten reich verzierten Druckwerke, unter denen die 5 Ausgaben des Springinklee'schen »Hortulus Animae«, welche von 1518—20 erschienen, seine Pinder'sche Passion mit den Schäufelein'schen Holzschnitten, die er nach des Autors Tode in zweiter Ausgabe 1519[1]) erscheinen liess, sowie seine Theile des Luther'schen Testaments von 1524, namentlich hervorzuheben sind. Aber auch die Bücherornamentik dankt ihm viel Schönes. Schon im Jahre 1513 kommt die sogenannte Pirkheymer'sche Titeleinfassung von Dürer[2]) in seinen Drucken vor, ebenso später die oben erwähnte Bandwerkeinfassung. Für seine Ausgaben der »Reformacion der Stat Nuremberg« vom Jahre 1522 zeichnete ihm der genannte Meister das ornamentirte Titelblatt, wie auch die darin reichlich vorkommenden Zierinitialen dessen Werk sind. Nach dem Erlöschen der Hölzel'schen Offizin scheint Peypus einen Theil des Druckapparates derselben übernommen zu haben, worunter auch das Dürer'sche mehrerwähnte Crucifix, welches er im Luther'schen Neuen Testamente von 1524, auf der Rückseite des Titels zum dritten Theile, wieder verwendete.

Anton Koberger[3]) war zu unserer Zeit, streng genommen, nicht mehr zu den Buchdruckern zu zählen, da er seit 1510 hauptsächlich seine Werke durch Peypus und Stüchs in Nürnberg, dann durch L. Saccon in Lyon, Johann Grüninger in Strassburg und Thomas Anselm in Hagenau drucken liess, also mehr Verleger wie Buchdrucker war. Dagegen lieferte er für die auf seine Rechnung hergestellten Drucke mancherlei Schmuckwerk von Dürer und Springinklee, namentlich für die Lyoner Bibeln die bereits erwähnten geistreichen Titelblätter des letzteren.

Später, bei beginnender Hochrenaissance, treten in Nürnberg grosse Meister, wie in Bücherillustration, so in Bücherornamentik auf. Jost Amann, Virgil Solis, Hans Sebald Beham sind Namen von unvergänglichem Klange. Sie fallen aber ausserhalb des von uns vorläufig gezogenen Kreises und können daher hier nicht in Betracht gezogen werden.

1) Die erste Ausgabe ist von 1507 und von Pinder selbst gedruckt.
2) Tafel 32.
3) Vater und Sohn tragen den gleichen Namen. Ersterer starb 1513, letzterer ist bis tief in die zwanziger Jahre thätig.



OPPENHEIM.



OPPENHEIM, woselbst schon in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts der strebsame Jacob Köbel, nachmaliger Stadtschreiber (Protonotarius nennt er sich in lateinischen Drucken), eine Presse errichtet hatte und über welches Falkenstein[1]) hinsichtlich seiner Bedeutung als Druckort etwas voreilig den Stab bricht, verdient gerade in der Bücherornamentik[2]) einen hervorragenden Platz einzunehmen. Jacob Köbel wendet nämlich zuerst unter Deutschlands Buchdruckern schon seit 1512 Zierinitialen im ausgeprägten Renaissancestyl an. Diese lehnen sich in ihren Formen stark an die südlichen an und sind wohl theilweise nach italienischen Originalen gezeichnet. Ihre technische (Holzschnitt-) Ausführung lässt nichts zu wünschen übrig. Wir geben in Tafel 37 ein Bild des Bücherschmucks, wie ihn Köbel in seinen Drucken brachte, und bemerken, dass auch Titeleinfassungen in denselben vorkommen, deren Kunstwerth jedoch dem seiner Initialen untergeordnet ist. Köbel betrieb die Buchdruckerkunst und nebenbei aus Liebhaberei vielleicht die Formschneidekunst, gab aber die erstere um 1520 auf. Ob er, oder ein Sohn gleichen Namens es gewesen, der im Jahre 1545 zum ersten Male das reich illustrirte Werk: »Wappen des heyl. Röm. Reichs Teutscher nation« &c. bei Cyriacus Jacob in Frankfurt am Main, herausgab, kann nicht constatirt werden; unser Köbel müsste in diesem Falle sehr alt geworden sein. Die grossen Holzschnitte des, in dieser ersten Ausgabe, schönen und seltenen Buches tragen fast alle das Monogramm IK. Die Einleitung ist von obigem Jacob Köbel, und so wäre es sehr leicht möglich, dass unter dem Monogrammisten IK ebenfalls Jacob Köbel zu lesen ist, worüber recht unnöthiger Weise viel hin- und hergestritten worden.[3])

Dass die Buchdruckerkunst in Oppenheim einer grösseren Ausdehnung nicht fähig war, ist erklärlich. Wie die Pilze schossen zu Anfang des 16. Jahrhunderts die Buchdruckereien selbst in kleineren deutschen Städten auf. Nicht gleichen Schritt mit der dadurch entstandenen Ueberproduction hielt aber der Verbrauch. Was Wunder daher, wenn die Buchdruckereien in unbedeutenderen Orten von auswärts keine Aufträge mehr erhielten, und desshalb, da der locale Bedarf ein zu geringer war, ihre Offizinen eingehen liessen. Das geschah nicht nur in Oppenheim, sondern auch in anderen deutschen Städten. Welch' herrliche Schöpfungen haben wir im 15. Jahrhundert beispielsweise von Speyrer, Eichstätter, Würzburger, Esslinger, Ulmer und Offizinen anderer deutscher Orte und zu welch absolut bedeutungslosen Rollen in der Buchdruckerkunst sind diese Städte im 16. Jahrhundert verurtheilt worden!

---

1) Geschichte der Buchdruckerkunst, 4. Leipzig, 1840.

2) S. über den verdienten Drucker auch: Archiv für zeichnende Künste von R. Naumann, 6. Jahrg. S. 90 und S. 155, dann: Lempertz, Bilderhefte Jahrg. 1856.

3) V. Nagler Monogr. III. Pag. 1021—26.

BASEL



IE Anfänge der Druckerkunst in Basel datiren weit zurück und das Verfahren, mit Holztafeln zu drucken, ging wie in anderen Städten des Oberrheins, so auch hier, der Einführung des beweglichen Letterndrucks voraus.[1]) Dieser selbst mag um das Jahr 1470 begonnen haben. Man kennt zwar vor dem Jahre 1474 keine datirten Basler Drucke, gleichwohl lässt der Umstand, dass die frühen Typographen im Allgemeinen die Gewohnheit hatten, ihre Erstlingsdrucke nicht zu datiren, es zu, die erste Ausübung der Typographie auch in Basel höher hinauf zu rücken und diese Stadt, der chronologischen Reihe nach, als etwa fünfte Deutschlands[2]) zu bezeichnen, in welcher die Buchdruckerkunst ausgeübt wurde.

Die ersten, urkundlich und durch ihre den Erzeugnissen beigedruckten Namen nachgewiesenen, Basler Typographen waren Berthold Rodt,[3]) Bernhard Richel und Michel Wenssler, welch' letztere Beiden anfänglich gemeinsam, später jeder für eigene Rechnung thätig waren.

Unter den etwa 335 in Basel von Einführung des Buchdrucks bis zum Jahre 1500 herausgegebenen Werken befinden sich kaum ein Dutzend in unserer Muttersprache, alle übrigen sind lateinisch und zum grossen Theil aus scholastischer Literatur bestehend.

Unter den deutschen Werken ist die Ausgabe des Sachsenspiegels, die Bernhard Richel im Jahre 1474 besorgte, in wissenschaftlicher Hinsicht das werthvollste. Zugleich ist es die erste gedruckte Ausgabe, die wir von dem berühmtesten deutschen Gesetzbuche haben. Das Jahr 1476 brachte uns das erste mit Illustrationen versehene Product Richels wie überhaupt Basels in der deutschen Ausgabe des »Speculum humanae salvationis«. Die Holzschnitte dieser Ausgabe[4]) sind in der Grösse von Spielkarten und noch ziemlich roh. Das Wenige, was wir ferner an illustrirten Büchern aus Basel haben, ist von künstlerisch untergeordneter Bedeutung, und erst als gegen Ende des Jahrhunderts sich der Einfluss des grossen Colmarer Meisters Martin Schongauer (Schön) geltend macht, da gewinnen auch die Basler Offizinen mehr Interesse an der Kunst und fangen an ihre Erzeugnisse mit Illustrationen zu schmücken, welche ein Anrecht auf das Prädicat »künstlerisch und schön« haben.

In dem Brand'schen Narrenschiff von 1494,[5]) einem Werke, das mit einer grossen Anzahl von Holzschnitten versehen ist, tritt schon das Streben zu Tage, die Bücherillustration auf realistischer Basis und künstlerisch weiter zu entwickeln. Ein Vergleich der Holzschnitte dieses Buches mit denen der kaum ein halbes Jahr früher in Nürnberg erschienenen Schedel'schen Chronik wird unschwer erkennen lassen, wie viel mehr neben

1) Das erste und einzige Product xylographischer Kunst, das uns unter die Hand gekommen und evident Basel zur Heimat hat, ist ein aus 16 Blättern bestehender, mit Holztafeln gedruckter Kalender in deutscher Sprache, dessen Schlussschrift lautet: «Ludwig zu bassel». (Vide Cat. Butsch Sohn CXII 1875 Nr. 1. Das Exemplar ist jetzt im Germanischen Museum.)

2) Basel wurde erst 1501 der Schweiz einverleibt.

3) V. Panzer, Annales typ. Vol. I. Pag. 191, Nr. 267.

4) S. Panzer, Annalen I, S. 85 Nr. 56. Heinecken, Idée générale. P. 470.

5) Die erste Ausgabe.

Schongauer's auch Van Eyck's Einfluss in Basel gewirkt hat, als in Nürnberg. Auch in den Holzschnitten der Furter'schen Ausgabe des «Ritter von Thurn» vom Jahre 1493,[1]) Etterlyn's Schweizerchronik von 1507 u. A. begegnen wir demselben realistischen Streben. Dauert gleichwohl in Basel der Kampf zwischen Gothik und Renaissance noch längere Zeit fort, so war das eben in denselben natürlichen Verhältnissen begründet wie im ganzen übrigen Deutschland: Man konnte sich von einer während Jahrhunderten tief eingewurzelten Kunstrichtung nur schwer, und daher sehr langsam trennen.

Wenig oder fast Nichts geschah im 15. Jahrhundert seitens der Basler Typographen in der Bücherornamentik. Gothischen Initialenschmuck wenden dieselben nicht vor den neunziger Jahren, und von dort ab dann noch nicht allgemein, an. Selbst Johann Froben von Hammelburg, der später in der Bücherornamentik so hervorragende Buchdrucker, verzierte seine frühen Drucke nicht und man findet in denselben den Raum für Initialen fast regelmässig leer. Erst mit Beginn des 16. Jahrhunderts wird der typographisch hergestellte Initialenschmuck häufiger, aber selbst da sehen wir noch wenigstens 15 Jahre den Kampf zwischen beiden Stylarten. Auch in sonstiger typographischer Ornamentik ist nicht viel Hervorragendes zu sehen und beispielsweise die mit Stäben aus gothischem Laubwerke an den Seiten verzierten Holzschnitte des »Narrenschiff«[2]) können als bedeutende Leistung nicht gelten. — Wie fast allenthalben in Deutschland, so war es auch in Basel erst der Renaissance vorbehalten, mit der unerschöpflichen Fülle ihrer ornamentalen Hülfsmittel den Erzeugnissen der Typographie neuen Reiz und frische Anmuth zu verleihen.

Zum Ausdrucke kommt die Renaissance in der Basler Bücherornamentik um das Jahr 1513. Eine von Urs Graf in diesem Jahre nach einem italienischen Originale copirte und in Holz geschnittene Bordure mit Delphinen und Acanthus[3]) ist die erste solche im Renaissancestyle, der wir in Basel begegnen. Von demselben Meister wurden gleichzeitig und später eine Menge Leisten und Initialen angefertigt und in verschiedenen Basler und Strassburger Offizinen zur Verwendung gebracht, deren Kunstwerth sehr problematisch ist. Als selbstschöpferischer Künstler hat Urs Graf überhaupt, namentlich aber in der Bücherornamentik nichts künstlerisch Bedeutendes geleistet.[4]) Kommen in seinen Erzeugnissen ansprechende Motive vor, so lassen sich dieselben fast regelmässig auf das Geisteseigenthum eines anderen Künstlers zurückführen, den er entweder sclavisch oder frei copirte. So liegen seiner Bordure mit dem blasenden Satyr, der Einfassung mit dem Narren auf der Säule, beide häufig in Froben's Drucken seit dem Jahre 1515 angewendet, lediglich Dürer'sche, seiner Bordure Humanitas, von 1515 an in der gleichen Offizin vorkommend, aber Motive Hans Springinklee's zu Grund.[5]) Ist aber Urs Graf selbst erfinderisch, so geräth er leicht in Frivolitäten, die sich wohl mit seinem Lands-

---

1) Es liegt uns nur die Wiederholung der Ausgabe von 1493, die von 1513 vor, mit den nämlichen Holzschnitten.

2) Ausgabe von 1494. Panzer (Annalen I. S. 214) weist auf diese Verzierungen besonders hin.

3) Angewendet als Titelbordure im Ritter von Thurn. Fol. Basel, M. Furter, 1513.

4) Die ihm zugeschriebene Passion, zum ersten Male in Strassburg 1507 erschienen, die Zeichnung der Metallschnitte von: Erasmi Precatio dominica, Basel ca. 1521 und Aehnliches rühren wahrscheinlich gar nicht von Urs Graf, sondern von einem oder zwei andern zeitgenössischen Meistern her, welche sich ähnlicher Monogramme bedienten. Ueber den Metallschnitten der «Precatio» schwebt noch heute ein Dunkel bezüglich des Zeichners wie des Metallschneiders. Für uns unterliegt es keinem Zweifel, dass der erstere der unbekannte Meister I. F., mit dessen Compositionsweise diese Blätter am meisten übereinstimmen, gewesen, und Urs Graf möglicherweise der letztere war.

5) Die erste Anwendung ähnlich construirten Gehäuswerks findet sich in Italien und zwar in: Epistole de San Hieronymo vulgare. Fol. char. rom. Ferrara, Lorenzo de Rossi de Valenza, 1497.

knechtsmetier, nicht aber mit den Begriffen von jenem sittlichen Gefühl vertragen können, das jedem Künstler innewohnen muss, der die Bestimmung der Kunst: veredelnd und nicht corrumpirend zu wirken, nicht ganz verkennt. So entzieht sich seine im Jahre 1519 gezeichnete und in Holz geschnittene Bordure mit Pyramus und Thisbe,[1]) dem Zauberer Virgil und A. aus obigem Grunde geradezu der Beschreibung.

Eine Aera von grösster Bedeutung für die Basler Kunst beginnt mit dem Erscheinen Hans Holbein's des Jüngern[2]) in dieser Stadt. In voller Jugendkraft, kaum 18 Jahre alt und schon das Ideal eines Künstlers, in allen Zweigen seiner Kunst gleich geschult und gleich gewandt, begeistert für die Formen der Renaissance, welche bei ihm bereits in Fleisch und Blut übergegangen sind, so tritt er im Jahre 1515 in Basel auf. Als bescheidener Künstler übernimmt er jeden Auftrag und führt denselben, ob gut oder schlecht honorirt, mit gleicher Sorgfalt aus. Ob er den Aushängeschild eines Schulmeisters oder das Portrait des reichen Bürgermeisters und Bankhalters malt — Beides vollendet er mit derselben Gewissenhaftigkeit. Mit wunderbarer Naturtreue weiss er das Leben in seinen Licht- und Schattenseiten — den Tod aber mit allen seinen Schrecken wiederzugeben. —

Es musste Hans Holbein, da er Urs Graf's und anderer Basler Künstler geringe Arbeiten für die Bücherornamentik zu Gesicht bekam, begreiflicherweise die Lust kommen, sich in solcher Kunst zu versuchen, überzeugt, darin gewiss Besseres zu liefern als seine Basler Vorgänger.

Schon im Jahre 1516 (zum ersten Male 31. Dezember 1515) kommt in Johann Froben's Drucken, seine erste Randeinfassung[3]) vor. Gleichsam als Empfehlungsschild setzt er seinen Namen darauf: »Ich hab's versucht Euch Buchdruckern Besseres zu machen, kommt jetzt zu mir, ich lad' Euch ein«, will er augenscheinlich damit sagen. Holbein hätte sich auch nicht vortheilhafter einführen können als durch ein Buchornament, das, sofort in vielen Exemplaren verbreitet, nicht verfehlen konnte, allenthalben Aufsehen zu machen. So Etwas war eben nicht dagewesen. Seine ausnehmend geistreiche Behandlung des Kunststoffes, sein reizendes Verschmelzen des Figürlichen mit dem Ornamentalen, wobei er nicht versäumt, dem wachsenden Interesse für antike Geschichte und Mythe durch Vorführung entsprechender Scenen Rechnung zu tragen, seine unvergleichlich treue Wiedergabe der Natur, wie seine gründliche Kenntniss der Architektur, in welch' letzterer er geradezu einzig dasteht, das Alles verleiht seinen Arbeiten einen unvergänglichen Reiz. Kein Wunder daher, dass aus dem arbeitsuchenden Künstler gar bald der Gesuchte wurde. Fast alle bessern Basler Offizinen setzten ihren Stolz darein, von dem genialen Künstler Zeichnungen für Bücherillustration und Bücherornamentik zu erlangen. Wie bereitwillig aber Holbein deren Wünschen nachgekommen, mit welch' stets gleicher Pflichttreue er alle Aufträge erledigte, davon geben seine Arbeiten für die Buchdrucker Basels, deren Menge kaum zu zählen ist, ein ebenso ehrendes als immerwährendes Zeugniss. Und gerade die Schöpfungen Holbeins für die Bücherornamentik liefern zur Beurtheilung seiner frühen Thätigkeit das wichtigste Material, denn sie geben uns ein ebenso getreues als beglaubigtes Bild der Anfänge des grossen Meisters. Diese Schöpfungen alle hier aufzuzählen, lag nicht in unserer Absicht, hätte auch desshalb keinen

1) Tafel 99.
2) Wir werden den Beisatz ferner weglassen, was wir zur Vermeidung von Missverständnissen hier bemerken.
3) Tafel 41.

praktischen Werth, weil Holbein in Woltmann[1]) und Passavant[2]) bereits biographische wie bibliographische Bearbeiter gefunden hat, und wir beschränken uns darauf, in den Tafeln ein zwar unvollständiges, immerhin aber übersichtliches Bild seiner einschlägigen Thätigkeit zu bieten. Nur bemerken möchten wir, dass der grösste Theil seiner Arbeiten für Bücherornamentik, namentlich die Titelumrahmungen und die Buchdruckersignete in die Zeit vor seiner ersten Reise (1526) nach England fällt, seine Hauptschöpfungen in Zieralphabeten, mit Ausnahme der Todtentanzinitialen, dagegen der Periode seines zweiten Basler Aufenthaltes zugehören.

Es braucht hier nicht dargethan zu werden, dass der Glaube, Hans Holbein sei auch Formschneider gewesen, heute als beseitigt gelten darf. Alle Mühe, welche sich eine Partei gegeben, die Maler um jeden Preis zu Formschneidern zu machen, war nutzlos. In den Jahrzehnte lang in Kunstjournalen wie in selbstständig erschienenen Schriften erbittert fortgeführten Kampf für und gegen die »Eigenhändigkeit« wurde selbstredend auch Holbein hineingezogen. »Jene Holzschnitte grosser Meister, deren technische Ausführung den geschickten Formschneider verrathen, müssen unbedingt auch von ihren Zeichnern geschnitten worden sein, so von Holbein sein Todtentanz, sein Todtentanzalphabet« u. s. w. Das ungefähr die These der Partei für »Eigenhändigkeit«. Rumohr[3]) ging sogar so weit, nicht nur die Figuren, die Holbein »selbst« geschnitten, bezeichnen zu wollen, sondern auch die Hand einzelner seiner »Gesellen« zu unterscheiden. Aber wie überall, so auch hinsichtlich Holbein's, war das Ende ein klägliches Fiasco dieser Partei, namentlich seit bezüglich der Todtentanzbilder die verdienstvollen Forschungen des Herrn Dr. Ed. His[4]) zur urkundlichen Rehabilitirung Hans Lützelburger's als deren Formschneider geführt haben.

Hans Holbein's grossartiger Erfolg in der Bücherornamentik veranlasste auch seinen älteren Bruder Ambrosius, der ebenfalls ein recht geschickter Maler und um dieselbe Zeit wie jener in Basel eingewandert war, sich auf dem gleichen Gebiete zu versuchen. Er schliesst sich eng der Kunstweise seines Bruders an, den er aber nicht erreicht. Seine Figuren haben niemals das Leben wie die des Hans und schwer gelingt es ihm, denselben einen charakteristischen Ausdruck zu geben. Besonders schwach ist er im Zeichnen der Extremitäten, die ihm fast nie gelingen. Auch im Ornament und in der Architektur kommt er seinem Bruder nicht gleich, besonders letztere ist oft recht mangelhaft und verräth ein auffällig schwaches Studium der Antike. Im Ganzen aber erzielt er, besonders mit seinen Titeleinfassungen immerhin Effect. Die Holzschnittbordure mit der »Verleumdung des Apelles« und der »Teutoburger Schlacht«,[5]) die einzige, die er mit seinem Monogramme und dem Datum (1517) versehen hat,[6]) ist, obgleich nicht ganz gelungen, doch die beste Arbeit in Bücherornamentik, die man von ihm hat, namentlich ist die Darstellung der Hermannsschlacht voll Leben. Kleidet er auch seine Krieger in das Schweizercostum des 16. Jahrhunderts, so ist das ein Fehler, den wir ihm um so

---

1) Woltmann, A. Holbein und seine Zeit. 2 Bde. 2. A. Leipz., 1874—76. Neben Thausing's »Dürer« wohl die verdienstvollste und gründlichste Künstlermonographie die wir haben.

2) Passavant, Le Peintre graveur, 6 vols. 8. Leipz., 1860 &c.

3) Hans Holbein in s. Verh. z. Deutsch. Formschnittwesen. 8. Leipzig 1836.

4) Vgl. Jahrbücher für Kunstwissenschaft von Zahn. 3. Jahrg. 1870. S. 164 u. f.

5) Tafel 46.

6) Ein etwas zweifelhaftes, jedenfalls verstümmeltes, gegenseitiges Monogramm, findet sich auf seiner Bordure mit der »Weibermacht«. Woltmann II., p. 206, Nr. 6.)

mehr verzeihen müssen, als weder sein Bruder Hans, noch andere zeitgenössische Künstler von derlei Anachronismen frei sind.

Indessen ist Ambrosius Holbein's Auftreten in Basel nur von kurzer Dauer und nimmt kaum einen Zeitraum von drei Jahren ein. Schon im Jahre 1520 ist er verschollen und es fehlen hinsichtlich seines ferneren Verbleibens, wie seiner Wirksamkeit alle Nachrichten, ja es muss angenommen werden, dass er gestorben sei, da andernfalls die Thätigkeit dieses immerhin bedeutenden Meisters sich doch irgendwo wieder hätte offenbaren müssen. Für die Buchdrucker Johann Froben, Adam Petri und Pamphilus Gengenbach lieferte er etwa 15 Holzschnitteinfassungen, von denen die bereits oben erwähnte, sowie die »Imago vitae aulicae«[1]) die besten sind.

Zahlreiche Randleisten, Einfassungen und Initialen, theils mit figürlichem, theils mit ornamentalem Schmuckwerk in vorzüglicher Metallschnittausführung (Kupferschnitt), die sich in Drucken Froben's, Cratander's und Ad. Petri's von etwa 1519 an finden, tragen das Monogramm I. F., dessen Inhaber niemals bekannt geworden ist. Beigelegte Namen, wie »Hans Furtenbach« und »Hans Frank«, entstanden aus Muthmassungen, deren Bestätigung bis zur Stunde fehlt. Dieser Meister, dessen Fertigkeit im Metallschnitt eine für seine Zeit ganz staunenswerthe gewesen, war auch ein im Zeichnen höchst gewandter Künstler, der überdiess eine Compositionsfähigkeit entwickelte, welche selbst derjenigen Holbein's nahe kommt. Seine Kunstweise ist ganz die des letzteren, doch arbeitet er fast ausnahmslos unabhängig von demselben. Religiöse und profane Darstellungen weiss er ebenso geschickt wie lebendig zu geben. Seine Figuren sind proportionirt, in der Gewandung stets wohl gelungen und besonders natürlich im Faltenwurf, wie in der Bewegung. Im Costüm sucht er gleich Holbein den Anachronismus zu vermeiden, was ihm mit Ausnahmen auch gelingt. Recht ansprechend sind seine Kinder- und Engelfiguren. Die Gruppirung der letzteren auf seiner Darstellung von Christus mit Gott Vater im Himmel (Tafel 58) ist von unbeschreiblichem Reiz, diese ganze Composition überhaupt nicht nur selbst eines Holbeins werth, sondern auch über so manche gleichzeitige Leistung dieses Meisters zu stellen. Im Ornamentalen zeugen die Producte des Meisters I. F. von verständnissvoller Auffassung der Antike neben grosser Geschicklichkeit in der Anwendung südlicher Formen. Säulen, Pilaster, Bogen, Voluten, namentlich aber auch Flächenornamente versteht er prächtig und stylgerecht darzustellen, dessgleichen sonstigen der Antike entlehnten Zierrath. Als vegetativen Schmuck wendet er gerne das Laub und die Früchte des Apfelbaumes an. Manchmal begegnen wir allerdings in seinen Schöpfungen Motiven, die uns an Holbein erinnern,[2]) aber im Grossen und Ganzen müssen wir das selbstständige Schaffen des Meisters I. F. anerkennen und demselben daher manches seinem grossen Rivalen früher Zugeschriebene zurückgeben. Wir glauben zuversichtlich, dass alle jene Blätter, welche das Monogramm dieses Künstlers tragen,[3]) nicht nur von ihm geschnitten, sondern auch Geistesproducte desselben sind und müssen um so tiefer beklagen, dass der Name eines, um deutsche Kunst so verdienten Mannes in Vergessen-

---

1) In: Testamentum novum Erasmi Roterod. Fol. Basel 1519 zum ersten Male angewendet. Vgl. Tafel 48.

2) Man vergleiche beispielshalber die Sockelverzierungen der beiden Säulen in der unteren Querleiste auf Tafel 58 mit den Postamenten auf Tafel 53.

3) Eine Menge Zierbuchstaben, die nicht bezeichnet sind, so das Alphabet mit den Herculesthaten mit den alttestamentalischen und antiken Szenen, Thieralphabete u. A. gehören ebenfalls dem Meister I. F. zu. Ausserdem besorgte dieser auch den Metallschnitt von einigen Holbein'schen Randzeichnungen für Basler Buchdrucker, wovon Tafel 55 und 64 Specimina bieten.

heit gerathen konnte. Die Tafeln 51, 52 und 58 werden selbstständige Erzeugnisse desselben vorführen.

Was Meister I. F. im Metallschnitt, das war Hans Lützelburger im Holzschnitt Hat sich dieser schon durch die bekanntlich von ihm in Holzschnitt ausgeführten Todtentanzbilder und Initialen Holbein's einen unsterblichen Namen gemacht, so verdient nicht weniger seine Thätigkeit in anderen Gegenständen der Bücherillustration und Ornamentik gebührend hervorgehoben und anerkannt zu werden. Nach His[1]) kam derselbe um's Jahr 1522 nach Basel. Sein erster von ihm bezeichneter Holzschnitt: Der Kampf der Männer und Bauern im Walde[2]) ist von 1522 datirt. Im nächsten Jahre begegnen wir auch einer Titeleinfassung, die er HL. FVR. (Furmschneider) bezeichnete.[3]) Ausserdem danken wir ihm die Holzschnittausführung einer Anzahl von Holbein gezeichneter Titelumrahmungen, unter denen wir hervorheben möchten: Die mit Petrus und Paulus zu den Seiten, den Symbolen der vier Evangelisten in den Ecken, dem Baseler Wappen oben und dem auf einem Löwen reitenden Christusknaben unten.[4]) Diese Bordure ist so vorzüglich im Schnitte, dass sie als eine der besten Lützelburger'schen Arbeiten betrachtet werden darf. Dabei ist dieselbe in sehr hartes Holz geschnitten, denn die Abdrücke sind noch im Ptolemäus von 1546 sehr gut und zeigen kaum ein paar unbedeutende Leistenbrüche.

Die Bordure mit Hercules und Orpheus 1523.[5]) Auch diese wie die folgende möchten wir Lützelburger zuschreiben, da beide, wenn gleich kräftiger und breiter in der Technik, dennoch den vollendeten Formschneider bekunden.

Die Bordure mit der Cleopatra und dem Tyrannen Dionysius.[6]) Dieses herrliche Blatt, das ganz frei von Anachronismus ist, gibt uns ein klares Bild, wie richtig Holbein die Antike aufzufassen, aber auch wie harmonisch er Figürliches und Ornamentales zu verbinden verstand. Dasselbe hatte denn auch nicht verfehlt, grösstes Aufsehen zu machen und wohl keines wurde so vielfach copirt. Unter den Copien ist die Anton Worms zugeschriebene, in gleicher Grösse hergestellte und in Cölner Drucken von 1524 an ebenfalls als Titelbordure verwendete, die beste und hat schon manchen Sammler, der sie als Original kaufte, getäuscht.

Auch das Bauern- und kleine Kinderalphabet Holbein's[7]) schnitt Lützelburger. Bezüglich dieser, sowie der Todtentanzalphabete bemerken wir, dass dieselben wahrscheinlich sämmtlich, behufs Verwendung in Drucken, clichirt worden sind. Hinsichtlich des Kinderalphabets finden wir auch diese Ansicht bestätigt, indem wir im Lactantius von 1532[8]) auf der vorderen Seite des Blattes 95 dem A zweimal haarscharf gleich begegnen. —

Der Formschneider Hermann, der um's Jahr 1515 schon in Strassburg auftritt, lebte wohl auch eine Zeit lang in Basel und arbeitete für die dortigen Offizinen. Mit

1) Hans Lützelburger. (Jahrb. für Kunstwissenschaft. III. Jahrg. P. 164 u. f. Leipz. 1870.)
2) Vgl. Nagler Monogr. III. P. 485. Nr. 1.
3) Vgl. Das New Testament. 4. Basel, Thomas Wolff, 1523. (Die Bordure stellt vor: die Taufe Christi, die des Kämmerers, Pauli Bekehrung &c.
4) Angewendet in «New Testament» Fol. Basel, Ad. Petri, 1521. S. auch Tafel 57.
5) Tafel 56.
6) Tafel 53.
7) Passavant, Tom. III. P. 374—75, Nr. 4 und 5.
8) Lactantii divinae institutiones. Fol. Basil., J. Bebel 1532.

seinem Namen ist die in Cratander's Drucken vorkommende Copie der Holbein'schen Cebestafel bezeichnet.

Weitere Namen von hervorragenden Basler Formschneidern unserer Periode können wir nicht nennen, dagegen wollen wir noch kurz einiger Monogramme von solchen, wie sie in Basler Drucken der Holbein'schen Hauptperiode (1516—24) vorkommen, Erwähnung thun.

Der Monogrammist HF, der von 1516 an auf Basler Holzschnitten vorkommt, war sicher ein Formschneider. In dem »Plenarium- und Evangeliumbuch«, das Adam Petri im Jahre 1516 gedruckt hat, kommen 3 grosse Holzschnitte von Hans Schäufelein vor: die heilige Familie in Bethlehem's Stall, die Anbetung der drei Weisen und die Kreuzigung vorstellend. Ausser Schäufelein's Zeichen befindet sich auch obiges auf den beiden letzteren Blättern, welches, da ausser dem Monogramm auch die Art der Zeichnung für Schäufelein spricht, nur auf den Formschneider gedeutet werden kann.

Demselben Monogrammisten begegnen wir in gleichzeitigen Strassburger Drucken mit Holzschnitten, so in Geiler von Kaiserberg's »Euangelia mit Vszlegung« etc.[1]) H und F, gewöhnlich zusammenhängend, sind jedoch in letzterem getrennt. Eine Druckermarke für Cratander von 1519, sowie die Bordure mit dem »Hercules Gallicus«[2]) sind ebenfalls von ihm bezeichnet. Es ist nicht unmöglich, dass wir unter diesem Formschneider den Hans Frank zu verstehen haben, der aber dann zugleich Maler gewesen und um 1522 gestorben wäre.[3]) In der That begegnen wir seinem Zeichen nach diesem Jahre nur mehr auf den schon früher von ihm gefertigten Holzschnitten. Der Monogrammist MA[4]) kommt in obigem Plenarium des Adam Petri auf dem Bilde mit der heiligen Familie vor, doch auch Schäufeleins Zeichen ist darauf. Wir müssen daher aus obgenanntem Grunde auch unter MA den Formschneider verstehen.

Endlich finden wir von 1521 an in Andreas Cratanders Druckwerken dessen mit dem Monogramme GT[5]) versehene Druckvignette. Dieses wie das vorige Zeichen harren noch ihrer Entzifferung.

Zahlreiche, von Nagler in seinen »Monogrammisten« angeführte, Monogramme Basler und anderer Buchdrucker, die derselbe auch nebenbei Formschneider sein lässt, können wir, da Beweise für ihre dessfallsige Thätigkeit fehlen, nicht berücksichtigen. Gedenken wir dagegen noch kurz derjenigen Offizinen Basels, welche an den Kunstbestrebungen jener für die Stadt stets denkwürdigen Periode Antheil haben.

Michel Furter fing im Jahre 1490 zu drucken an und übte etwa 27 Jahre seine Kunst aus: Nebst Bergman von Olpe, dem verdienstlichen Drucker der ersten Ausgabe des Brant'schen »Narrenschiff«, war er der erste Typograph Basel's, dessen Bücherillustrationen bezüglich ihres Kunstwerthes eine entschiedene Wendung zum Besseren zeigen. Er war zudem der Erste, in dessen Drucken wir Renaissanceornamente finden. Die zweite Ausgabe des »Ritter von Thurn«, die er im Jahre 1513[6]) herausgab, hat die früheste Titelumrahmung im neuen Style. Wir haben ihrer bereits oben[7]) gedacht. Aber auch einige Holzschnittleisten und Vignetten, die zwar noch sehr unbeholfen, doch

1) Fol. Strassb. J. Grüninger 1517. Bl. 41.
2) Vgl. Auli Gellii Noctes Atticae, Fol. Basil. A. Cratander 1519.
3) Vgl. E. His, Hans Lützelburger. (Jahrb. für Kunstwissensch. 1870. S. 169.)
4) Vgl. auch Nagler Monogr. IV. Nr. 1540.
5) Nagler Monogr. II. Nr. 2913.
6) Falkenstein (Geschichte der Buchdruckerkunst) lässt ihn nur bis 1500 drucken.
7) Seite 33.

vom sichtlichen Bestreben erfüllt sind, die antike Form zum Ausdruck zu bringen, finden wir im gleichen Buche.

Fast gleichzeitig mit Furter, im Jahre 1491 tritt Johann Froben aus Hammelburg in Franken als Buchdrucker in Basel auf. Sein Erstlingsdruck schon, die lateinische Bibel vom gleichen Jahre[1]) (die 27. Junii) charakterisirt diesen Mann. Zum ersten Male lässt er dieselbe in handlichem Octavformat erscheinen und eröffnet dadurch, als Erster, diesem »Buch der Bücher« die Möglichkeit einer grossartigen Verbreitung. Darin lag der praktische Sinn Froben's zur Genüge dargethan. Und dieser Sinn war Froben's Richtschnur während seiner ganzen Thätigkeit, welche einen Zeitraum von 36 Jahren umfasst und durch ein leider jähes Ende[2]) unterbrochen wurde. Der Raum wäre ungenügend, hier auf die Wirksamkeit dieses entschieden grössten deutschen Buchdruckers seiner Zeit weiter einzugehen und wir fügen nur noch bei, dass Froben der Erste war, der Holbein's Befähigung erkennend, diesen zu Arbeiten für seine Offizin heranzog. Was im Vereine mit diesem Künstler die Froben'sche Offizin in der Bücherornamentik geleistet, ist sattsam bekannt. Jedes ihrer Erzeugnisse ist eine neue Probe des guten Geschmacks. Was aber die damalige Wissenschaft Froben zu danken hatte, der mit unermüdlichem Eifer für mögliche Ausbreitung unverfälschten Textes der kirchlichen wie profanen Autoren durch seine, einzig auf der Höhe der Zeit stehenden, Ausgaben der Väter und Classiker zu sorgen wusste, ist heute ganz unberechenbar. Froben's Einfluss und dem Impuls, den er seinen Baseler Geschäftsgenossen gegeben, hatte diese Stadt es hauptsächlich zu danken, dass sie über ein halbes Jahrhundert die Metropole des deutschen Buchdrucks war.

Adam Petri, der Neffe des Basler Buchdruckers Johann Petri, und wie dieser von Langendorf gebürtig, begann seine typographische Wirksamkeit im Jahre 1509. Sein erstes bedeutenderes, mit Illustrationen im Holzschnitte versehenes Werk war das »Plenarium- vnd Euangelivmbv̊ch« von 1516, dessen wir bereits oben Erwähnung gethan. Hans Holbein ornamentirte ihm mehrere Druckwerke, wie beispielsweise das Stadtrecht von Freiburg,[3]) für dessen Ausschmückung derselbe 3 schöne Zeichnungen anfertigte: das Stadtwappen, die Schutzpatrone der Stadt und das Wappen der Andlaw. Letzteres kam indessen im Drucke selbst nicht zur Verwendung und die vollendete Holzplatte befindet sich noch heute in Freiburg.[4]) Auch einige Initialen in diesem Werke sind nach Holbeins Zeichnungen angefertigt. Es ist zu bedauern, dass deren technische Ausführung wie im Schnitt, so auch meistens im Drucke nicht wohl gelungen ist. Mehrere der besten Holbein'schen Titelumrahmungen waren gleichfalls in Petri's Offizin zum ersten Male angewendet, ebenso ein prächtiges Signet mit dem auf einem Löwen reitenden Christusknaben.

Adam Petri gab vorzüglich deutsche Werke heraus und hier war es namentlich die theologisch-reformatorische Richtung die er vertrat. Mit besonderer Vorliebe druckte er einschlägige Flugschriften Luthers, Erasmus, und deren Zeitgenossen. Des Ersteren deutsche Uebersetzung des Neuen Testaments gab er in nicht weniger als sieben Ausgaben, deren drei in Folio- und vier in Octavformat sind, in den Jahren 1522—25 her-

1) Vgl. Panzer, Annales I. P. 170, Nr. 136.

2) Er starb an den Folgen eines Sturzes von der Leiter im Jahre 1527. Sein Sohn Hieronymus setzte das Geschäft fort.

3) Nüwe Stattrechten vnd Statuten der loblichen Statt Freyburg im Pryszgow gelegen. Fol. Am Schlusse: Vnd nachmals zu drucken beuolhen vnd vollendet durch den Ersamen kunstrichen Adam Petri in obgemeltem Jare (1520).

4) Wir verdanken einen Abdruck Herrn Archivvorstand Jäger daselbst, der dieses Wappen ebenfalls als das Andlaw'sche angibt. Vgl. dagegen Woltmann, Holbein II. p. 189 Nr. 219.

aus.[1]) Seine Thätigkeit schliesst mit dem Jahre 1528. Nach Jöcher[2]) wäre er schon 1527 gestorben, was wohl unrichtig ist. Sein Sohn Heinrich (Henric) Petri führte die Offizin weiter.

Pamphilus Gengenbach, ein Schriftsteller, der seine Werke selbst druckte, war mehrere Jahre (1516—23) in Basel thätig. Er ist bekannt durch seinen »Nollhart«, der 1517 erschien und von Ambrosius Holbein illustrirt wurde. Auch zur Murner'schen »Geuchmatt«, die er im Jahre 1519 druckte, lieferte derselbe Künstler etliche Holzschnitte. Von Bücherornamentik kommt in seinen Erzeugnissen nichts Hervorragendes vor.

Andreas Cratander war von 1517 an in Basel als der, nebst Froben, bedeutendste Buchdrucker thätig. Er hielt die von letzterem eingeschlagene Richtung ein und druckte überwiegend streng wissenschaftliche Literatur, namentlich griechische und lateinische Classiker, dann auch Kirchenväter. Oecolampadius, der ihm im Jahre 1522 die gastlichste Aufnahme zu danken hatte, war mehrfach als Autor wie Uebersetzer und Herausgeber für ihn in Thätigkeit. Der reiche Bücherzierrath seiner Offizin weist Arbeiten der Holbeine und des Meisters I. F. auf, unter denen wir die Fuchsjagd mit dem Bauerntanz[3]), die Aussendung der Apostel[4]), eine schöne Druckermarke (die Occasio) im italienischen Geschmacke[5]), sämmtlich in der Metallschnittausführung des Meisters I. F., dann die Holzschnittbordure mit dem »Hercules Gallicus« hervorheben. Auch zwei schwache Copien der Cebestafel Hans Holbein's finden sich in seinen Drucken von 1522 an.[6])

Neuen Aufschwung nahm Cratander's Offizin, als dieselbe gegen Anfang der dreissiger Jahre sich mit der des Joh. Bebel vereinigte. Während einer etwa 10jährigen Verbindung lieferten die Beiden noch manche hervorragende Werke, unter denen für uns die griechische Ausgabe des Galen von 1538 in 5 Foliobänden das wichtigste ist. Diese schöne Ausgabe ist in hervorragender Weise mit Holbein'schem Initialenschmuck versehen, dem wir zwar zum Theile in früheren Drucken Froben's schon begegnet sind, der aber in der Hauptsache neu ist. Nochmals, nach lange unterbrochener Thätigkeit tritt hier Holbein in der Bücherornamentik, gleichsam wie um Abschied für immer zu nehmen, auf. Nochmals sehen wir dieses eminente Talent uns seine reizenden Formen bieten, aber in einer Vollkommenheit, die Alles in den Schatten stellt, was bisher dagewesen. Er hatte sich selbst übertroffen. Wir geben in Tafel 65 ein Bild des neuen und letzten Initialenschmucks, den wir Holbein's Meisterschaft zu danken haben und fügen die gewiss interessante Frage hinzu: Wer war der Formschneider dieser auch technisch unvergleichlich zart und deliciös ausgeführten Initialen, zu einer Zeit, da man keinen Hans Lützelburger mehr hatte?

Cratanders Gesellschafter Johann Bebel hatte seine Thätigkeit schon um 1520 begonnen. Von Bücherzierrath begegnen wir in seinen Erzeugnissen zwei geistreich gezeichneten Druckmarken[7]) (Palma Bebeliana) in Metallschnitt, als deren Zeichner wohl sofort Hans Holbein zu erkennen ist. Auch die erste Anwendung der Todtentanzinitialen

---

1) Vgl. Panzer, Annalen II. Nr. 1256, 1617—19, 2128, 2625, 2626.
2) Gelehrten-Lexicon, Leipzig 1751, Bd. 3, S. 1440.
3) Tafel 64.
4) Tafel 58.
5) Tafel 50.
6) Die eine, anonym, kommt in Tertullian von 1521, die andere, von H. Hermann, im Chrysostomus vom gleichen Jahre vor.
7) Tafel 50 und 51.

erfolgte um 1524 in seiner Offizin. Das von Bebel mit Cratander gemeinsam innegehabte Zeichen, welches auch im Galen von 1538 mehrfach angebracht ist und zwei Greife vorstellt, die den Basler Wappenschild halten (Metallschnitt), ist ein französisches Machwerk ohne Styl.

Thomas Wolff kommt als Buchdrucker Basels vom Jahre 1519 vor und ist durch mehrere (5) Ausgaben der Lutherischen Uebersetzung des Neuen Testaments von den Jahren 1523, 24 und 25[1]) bekannt geworden. Die ersten beiden haben die bereits oben[2]) erwähnte Holbein-Lützelburger'sche Titeleinfassung. Die Druckschrift dieses Typographen hat in einzelnen seiner Erzeugnisse so grosse Aehnlichkeit mit der des Chr. Froschouer in Zürich, dass man zu glauben versucht ist, dieser habe ihm die Lettern gegossen. Ein hübsches Drucksignet von H. Holbein findet sich am Schlusse seiner Druckwerke.[3])

Endlich erwähnen wir des Typographen Valentin Curio, der ungefähr im Jahre 1521 auftaucht und dessen Thätigkeit sich auf kaum ein Decenium erstreckt. Diese war mit Vorliebe der Philologie gewidmet. Eine grosse Anzahl Umrahmungen, Zierleisten, Initialen und Druckerzeichen in vorzüglicher, weicher Holzschnittausführung, zu denen Hans Holbein die Zeichnungen geliefert, kommen in seiner Offizin vor. Wir erinnern an die Borduren «Tantalus»,[4]) «M. Crassus»,[5]) an die herrlichen Initialen in seinem Lexicon graecum von 1523,[6]) dann jene in seinem Strabo von 1524, seine Druckermarken etc. Auch der Tod der Lucretia,[7]) eine Einfassung, welche wohl in Curio's Drucken vorkommen muss, und welche Woltmann nicht citirt, ist sicher Hans Holbeins Schöpfung.

Da wir nur die Frührenaissance berücksichtigen, so können wir die Leistungen der verdienten Basler Buchdrucker Joh. Heerwag, Nicolaus Episcopius und Joh. Oporinus hier nicht mehr in Betracht ziehen, sondern müssen dem Schlusse zueilen.

Es war kein Wunder, dass ein Buchdrucker-Ensemble, wie wir es in Basel kennen gelernt haben, nicht verfehlen konnte in kurzer Zeit zu höchstem Rufe zu gelangen. Bald nach dem Anfang der zwanziger Jahre galt denn auch Basel als die Capitale des deutschen Buchdrucks und Büchermarktes. Und diesen Rang hielt es fast ein halbes Jahrhundert inne. Die grössten Gelehrten der Zeit, ein Erasmus von Rotterdam, ein Thomas Morus etc., wählten mit Vorliebe Basler Offizinen zur Druckausführung ihrer Schriften. Erst mit dem Tode Holbeins (1543) bemerken wir einen Stillstand, nicht in Bezug auf die Qualität der Drucke, sondern in Beziehung auf Illustration und Ornamentik derselben. Noch Johannes Oporinus, dessen Glanzperiode in die fünfziger Jahre fällt, hatte grosse künstlerische Kräfte zur Seite, die ihm seine Druckwerke illustrirten und ornamentirten, wie denn Hans Rudolph Manuel Deutsch gewiss eine solche zu nennen

1) Vgl. Panzer, Annalen II. Nr. 1620, 21, 2125, 26, 27.
2) Seite 37.
3) Abgebildet in: Stockmeyer und Reber, Beitrag zur Basler Buchdruckergeschichte, gr. 8. Basel, 1840. Vgl. auch: Woltmann, H. Holbein. II. pag. 196 Nr. 242.
4) Pass. 79. Woltmann 222.
5) Pass. 94. Woltmann 225.
6) Vgl. Tafel 63.
7) Vgl. Passavant 93. Wir fanden zwar dieses schöne Blatt nur in Münsters Cosmographie von 1578. Dass aber der Stock früher Curio's Eigenthum gewesen, ersieht man aus der auf demselben befindlichen Tafel des Parrhasius. (Curio's Druckermarke.) Zur Vermeidung von Irrungen bemerken wir, dass das von Woltmann (Holbein II. pag. 206 Nr. 4) citirte Blatt der Lucretia (von Ambr. Holbein) eine andere Composition ist.

war. Oporin's Initialen verrathen nicht nur geschulte Künstler, sondern auch treffliche Formschneider und sein Nicephorus Calixtus[1]) vom Jahre 1553, sein Vesal[2]) vom Jahre 1555 sind hinsichtlich des Initialenschmucks sogar zu den bedeutendsten Werken der deutschen Hochrenaissance zu zählen. Nach ihm aber beginnt eine Periode der Erschlaffung. Basel, wie überhaupt die Schweiz, wissen ihre besten Künstler nicht mehr in der Heimath zu halten und müssen sehen, wie ein Jost Amann und ein Tobias Stimmer sich der Fremde zuwendend, dieser mit grossem Erfolge in Strassburg arbeitet, jener aber in Nürnberg und Frankfurt unsterblichen Ruhm erntet.

Basel aber musste sich begnügen, die nächsten Jahrzehnte von dem Ueberflusse des Kunstmaterials zu zehren, das es von Holbein und seinen Zeitgenossen angesammelt hatte. Und die Welt, in ihren Ansprüchen an die Kunst zwar immer noch bescheiden, wurde doch des ewigen Einerlei, was fürderhin Basel bieten konnte, satt. Jost Amann, Virgil Solis, Tobias Stimmer u. A. boten des Schönen und Abwechslungsreichen in Frankfurt, Nürnberg und Strassburg zu Viel. Und wussten die Offizinen dieser Städte die Künstler anzuziehen, so fand sich das kaufende Publikum von selbst. Basel sank zwar hinsichtlich seiner Typographie nie zur Bedeutungslosigkeit herab, aber es musste seine dominirende Stellung strebsameren Orten Deutschlands abtreten.

ZÜRICH.



in halbes Jahrhundert lang war in Basel die Buchdruckerkunst in Ausübung, als Zürich seine ersten Druckoffizinen erhielt. Hans Hager und Christoph Froschouer fingen ziemlich gleichzeitig um das Jahr 1520 zu drucken an. Nur der Letztere hatte Sinn für Bücherornamentik. Seine frühesten Drucke schon sind reich mit Holzschnittbordüren, Initialen und ähnlichem Bücherzierrath versehen, doch sind es meistens Nachahmungen und Copien nach Holbein und Urs Graf und daher ohne besondere künstlerische Bedeutung. Froschouers Druckerei vergrösserte sich aber fortwährend und mit der Vergrösserung derselben verbesserten sich, namentlich in Bezug auf künstlerische Ausstattung, auch seine Druckerzeugnisse. Schon um das Jahr 1524 tauchte eine schöne Holbein'sche Originaltiteleinfassung bei ihm auf,[3]) welche in der Metallschnittausführung des Meisters I. F. viele seiner ferneren Publicationen schmückt. Gleichzeitig kommen in seinen Drucken einige ganz vorzügliche Zieralphabete vor, welche gerechten Anspruch auf Originalität machen dürfen und deren technische (Holzschnitt-) Ausführung die geübtesten Formschneider verräth. Unter diesen Zieralphabeten ragt namentlich das mit Scenen aus dem Alten und Neuen Testament, sowie der schweizerischen Geschichte geschmückte, hervor, und wir geben in Tafel 66 einige hübsche Specimina

1) Historia ecclesiastica. Fol. Bas., 1553.
2) Humani corporis Anatomia ibid., 1555.
3) Sie stellt vor. Christus, die Mühseligen und Beladenen zu sich ladend. Angew. in: Huldr. Zwingli: der Hirt. 8. Zürich, Chr. Froschouer, 1524.

daraus. Später, ungefähr vom Jahre 1530 an, finden wir auch die von Holbein für ihn gezeichnete Druckermarke[1]) in feinster Holzschnittausführung in seinen Drucken. Es war diess unter allen Signeten, die der grosse Meister für Offizinen gezeichnet hatte, unbedingt das vorzüglichste.

Froschouers Thätigkeit als berühmter Drucker ist im Uebrigen schon hinreichend bekannt gegeben.[2])

STRASSBURG.



UTENBERG und seine Kunst sind lange Zeit Gegenstand eines heftigen Streites zwischen Strassburg und Mainz gewesen. Jede dieser beiden Städte wollte, unter Beibringung von Beweisen, die Priorität der Ausübung des Buchdrucks für sich in Anspruch nehmen.

War nun auch Johann Gutenberg mehrere Jahre (etwa 1436—44) in Strassburg anwesend, und sind ihm daselbst ebenso Versuche, Pressen zu construiren und damit zu drucken nachgewiesen, so ist doch nicht sicher gestellt, ob diesen Versuchen der Druck mit Holztafeln oder der mit beweglichen Typen zu Grunde lag. Ersteres war um so wahrscheinlicher, als von diesen frühesten Versuchen in Strassburg bis zur wirklichen Ausübung der Buchdruckerkunst seitens Gutenberg's und Fust's in Mainz noch über 15 Jahre verfliessen und sich vorher keine Spur einschlägiger Thätigkeit findet.

Musste nun auch die Stadt Strassburg mit ihren Ansprüchen den stärkeren Beweisen, welche Mainz vorzubringen hatte, weichen, so gebührt ihr doch die Ehre, Zeugin der Anfänge des Erfinders der Buchdruckerkunst gewesen zu sein.

Die Zeit der Einführung des beweglichen Letterndrucks in Strassburg mag etwa ins Jahr 1466 fallen. Johann Mentelin und Heinrich Eggestein fangen fast gleichzeitig zu drucken an.[3]) Wir verdanken diesen beiden verdienstvollen Typographen die zwei ersten in deutscher Sprache erschienenen Bibeln, dem letzteren noch überdiess Wolfram von Eschenbach's Heldengedicht «Parzival und Titurel», das derselbe mit römischen Charakteren in 2 Bänden im Jahre 1477 herausgab. Eggestein gebührt damit auch der Ruhm, dieses hochwichtige deutsche Sprachdenkmal zum ersten Male durch den Druck vervielfältigt zu haben.

Aehnlich wie in Basel verhält es sich in Strassburg mit den illustrirten Büchern. Die Holzschnitte im deutschen «Belial», den der Buchdrucker Heinrich Knoblochzer im

---

1) S. Tafel 50.

2) S. Falkenstein, Buchdruckergeschichte, 4. Leipz. 1840 und Rudolphi, Chr. Froschauer, 8. Zürich, 1869.

3) Mentelin führt sich in seinem Erstlingsdrucke dem: Augustinus, Tractatus de arte praedicandi (ca. 1466) folgendermassen ein: »Quia propter cum nullo alio modo siue medio id expedicius fieri posse judicarem, discreto viro Joanni mentelin incole Argentinensi impressorie artis mgro modis omnibus persuasi, quatenus ipse assumere dignaretur, onus et laborem multiplicandi hunc libellum per viam impressionis &c. (In beiden Ausgaben Mentelins liest man diese Bemerkung auf dem untern Theile der zweiten Seite. Die gleiche Reclame wendete übrigens schon Fust in Mainz an und zwar in dem auch von ihm gedruckten nämlichen Werk.)

Jahre 1478 als eines der ersten[1]) mit Holzschnitten gezierten, zu Strassburg erschienenen Werke herausgab, sind wie in dieser, so auch in der späteren Ausgabe des nämlichen Druckers (1483) noch recht roh und von unbedeutendem Kunstwerth. Eine im Jahre 1489 von Martin Schott gedruckte «History der Stadt Troy» hat ebenfalls Holzschnitte, welche Panzer[2]) als «sehr lächerliche» bezeichnet. Erst mit Beginn der neunziger Jahre begegnen wir häufiger illustrirten Büchern besserer Qualität in Strassburg. Um diese Zeit fing auch der Einfluss der Colmarer Schule an sich daselbst geltend zu machen und Illustration wie Ornamentik, letztere nur in vereinzelntem Initialenschmuck bestehend, sind ihm fortan unterworfen. Und dieser Einfluss dauert selbst dann noch fort, nachdem jüngere Künstler wie Johann Wechtlin und Hans Baldung-Grün angefangen, Illustrationen mit Renaissancemotiven in Strassburger Drucken zu bringen. Verrathen nun auch die Erzeugnisse jener Schule die sichtbare Unmöglichkeit sich von althergebrachten Formen zu trennen, so müssen wir ihnen gleichwohl unsere Anerkennung ertheilen. Es tritt in diesen Figuren der Colmarer Schule doch recht vielfach das Bestreben zu Tage, dem Bilde die möglichste Naturtreue zu geben. Dass der gothische Styl nicht geeignet war, dieses Streben zu realisiren, war eben in seiner Natur begründet Welch' Grossartiges leistete in dieser Hinsicht der Virgil, den Sebastian Brant im Jahre 1502 durch Joh. Grüninger herausgab, und wie würdig daran schliessen sich der Terenz desselben Druckers von 1496, seine (Jac. Locher'sche) Ausgabe des Horaz von 1498 und der Boethius von 1501. Hunderte von prächtigen und grossen Holzschnitten, deren Technik für die Zeit eine bewunderungswürdige ist, zieren diese Werke.

Die Blüthe des Humanismus bringt uns in Strassburg auch die Stylumkehr und gleichzeitig mit den grossen Gelehrten, einem Sebastian Brant, einem Geiler von Keisersberg, Jacob Wimpheling, Beatus Rhenanus etc. begegnen wir auch bahnbrechenden Künstlern, wie Johann Wechtlin und Hans Baldung-Grün. — In der Bücherornamentik ist der Bruch mit der Gothik um das Jahr 1512 zu bemerken. Eine von Joh. Wechtlin gezeichnete Holzschnitteinfassung,[3]) vom Jahre 1511 datirt, ist ein bemerkenswerther Versuch der Antike nahe zu kommen. Gelingt es Wechtlin auch nicht, sich plötzlich von allen Steifheiten der früheren Geschmacksrichtung frei zu machen, so zeigen doch seine ferneren Arbeiten die wesentlichsten Fortschritte. Schon die nächste Titelumrahmung in Holzschnitt, die er um's Jahr 1512 gezeichnet hat,[4]) ist ansprechender. Zwei nackte Baumstämme erheben sich zur Rechten und Linken. In deren Zweigen bewegen sich mit viel Leben zwei bärtige nackte Männer, deren einer von einem Kinde, das sich oberhalb befindet, an einer Leine gehalten, während der Andere von einem mit Schild und Bogen bewaffneten Knaben, der auf ihn zielt, bedroht wird. Unten bemerkt man, wie auf Wechtlin's Erstlingsbordure, den Doppeladler und die Banderolle mit dem kaiserlichen Privilegium, doch undatirt.

---

1) Das früheste, uns zu Gesicht gekommene, mit Holzschnitten versehene Druckerzeugniss Strassburg's ist die Burgundische Reimchronik über Carl des Kühnen Feldzüge von Erhart. Sie besteht aus 25 Blättern in klein Folio und hat 8 rohe Holzschnitte. Die Schlussschrift lautet: «Getruckt zu strossburg (sic!) 1477.» Der Drucker war vermuthlich Eggestein. (Vgl. Hain, 6664. Panzer, Zusätze, Pag. 37 Nr. 80 b.)

2) Annalen I. Nr. 280.

3) Tafel 67. (Passav. 62. Nagler Monogr. IV. p. 76 Nr. 16.) Schon im Jahre 1513, noch während der Wirksamkeit ihres ersten Inhabers Math. Schürers, ist der Buchdrucker Renatus Beck im Besitz dieser Bordure, bei welcher jedoch in seinen Drucken die Banderolle ohne das Privilegium erscheint. Letzteres wurde aus dem Stocke ausgeschnitten.

4) Tafel 68.

Im Jahre 1515 folgt dann die grosse Holzschnitteinfassung mit den bewaffneten Kindern und Affen auf zwei sich im Bogen treffenden Bäumen.[1]) Das ist bereits eine vorzügliche Leistung. Sind auch die Kinderfiguren darin fast gar zu rund und gedrungen so müssen wir in dieser Arbeit doch das selbstständige Schaffen Wechtlin's anerkennen, denn es liegen ihr durchaus keine erborgten Motive zu Grunde. — Im gleichen Jahre erscheint ferner eine Titeleinfassung, zu welcher Wechtlin die Zeichnung geliefert: Die mit dem säugenden Weibe und den nackten wilden Männern und Kindern in Laubwerk.[2]) Nur die technische Ausführung derselben in Schrotmanier gibt ihr etwas Fremdes, auch die stärkere Schattirung der einzelnen Figuren gegen seine sonstige Gewohnheit, in Bücherornamenten nur leicht zu schattiren, kann irre führen, aber die Zeichnung entspricht ganz der Kunstweise unseres Meisters. Auch diese Bordure zeigt künstlerischen Fortschritt. Häufig begegnen wir der ebenfalls noch im Jahre 1515 zum ersten Male vorkommenden, mit seinem Monogramm I° und zwei gekreuzten Pilgerstäben bezeichneten Einfassung mit den an zwei Säulen kletternden Knaben, dem in Muschelform schliessenden Portale und den sich am untern Gesims anklammernden Kindern.[3]) Letztere sind aber wie in der Composition so im Schnitt verunglückt und haben ein recht hölzernes Aussehen. Ausser der bekannten Bordure Wechtlin's mit der »Sirene«[4]) haben wir endlich noch eine solche von ihm, für den Buchdrucker Renatus Beck gezeichnet. Sie stellt einen Thiergarten mit zahmen und wilden Thieren vor. In dem knorrigen Astwerk der Bäume, welche ganz den Charakter Wechtlin's tragen, sind Vögel und Eichhörnchen.[5]) Sie ist leider wie die vorige durch zu derbe Holzschnittausführung beeinträchtigt. Auch eine Druckermarke für obigen Drucker können wir Wechtlin zuschreiben. Diese zeigt einen an einem Aste hängenden Wappenschild, in dessen Mitte ein verschlungenes R und B. Zur Seite steht ein bärtiger nackter Mann.[6]) Weiterem Schmuckwerk dieses Meisters werden wir noch in Hagenau begegnen.

Wechtlin's Arbeiten für die Bücherornamentik sind bei manchen Härten im Ganzen recht verdienstlich, namentlich aber tragen sie fast durchgehends den Charakter der Selbstständigkeit. In kunstgeschichtlicher Beziehung aber verdienen sie schon desshalb Beachtung, weil sie nebst denen des folgenden Meisters die ersten Erzeugnisse elsässischer Künstler sind, an denen wir die Umkehr vom gothischen zum Renaissancestyle beobachten können.

Hans Baldung-Grün, der nächst dem vorigen um Strassburg's Offizinen verdienteste Meister, fing schon im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts an, Illustrationen für Bücher zu machen, welche im Holzschnitt ausgeführt, in Strassburgs und Basels Offizinen sich finden. Ein im Jahre 1509 vorkommender, von ihm mit H und G (letzterer Buchstabe innerhalb des ersteren) bezeichneter Holzschnitt, welchen Nagler[7]) beschreibt, ist seine erste datirte Arbeit in Bücherillustration. Sie bekundet ein für die Zeit auffallendes

---

1) Tafel 70. Nagler Monogr. IV. p. 75 Nr. 15. Passav. 60.

2) Angew. in: Geilerii Keiserspergii Sermones praestantissimi. Fol. Argent. Joh. Gruninger, 1515. V. Nagler, Monogramm II. 1581.

3) In: Ottonis Phrisingensis (sic!) libri II. de gestis Friderici I. Fol. Argent., M. Schürer, 1515.

4) Nagler, Monogramm. IV. p. 75. Nr. 14, Pass. 61.

5) Beck's Offizin hatte den Beinamen: »Zum Thiergarten«. Die Bordure findet sich in: Vocabularius gemma gemmarum nouiter impressus. 4. Argentor., R. Beck, 1513.

6) Angewendet in: Summa Angelica de casibus conscientiae &c. Fol. Argent., R. Beck, 1513.

7) Monogramm. III. P. 331, Nr. 1. Angewendet in: Gersonis, Sermo de passione domini. 4. Argent 1509.

Verständniss für getreue Wiedergabe der Natur, namentlich der Vegetation. Vielfach begegnen wir von dieser Zeit an illustrirten Büchern in Strassburg, wozu Baldung-Grün die Zeichnungen lieferte, namentlich in Schriften des grossen Kanzelredners Geiler von Keisersberg. Die Holzschnitte aber in des letzteren: «Buch Granatapfel»[1]) müssen wir für Copien nach Hans Burgmair's Originalen erklären. Die erste Ausgabe dieses Buches erschien in Augsburg bei Johann Othmar.[2]) In den 5 Holzschnitten, die darin vorkommen, verräth jeder Strich den Geist des grossen Augsburger Meisters, der es jedenfalls verschmäht hätte Baldung-Grün zu copiren. Nagler[3]) und Weigel[4]) schreiben irrthümlich die Originale Baldung-Grün zu,[5]) dagegen erklärte sie schon Bartsch als Burgmair's Eigenthum.

Manches Werthvolle lieferte Baldung-Grün für die Bücherornamentik. Titeleinfassungen von ihm finden sich in Grüninger's, Knoblouch's, Hans Schott's, M. Hupfuff's, Wolff Köpfel's und Balthasar Beck's Offizinen, denen er auch theilweise Druckermarken zeichnete; dagegen kommen Initialen von ihm nur vereinzelnt vor. Sein prächtiges G[6]) mit dem Tode Mariens wäre selbst Dürer's würdig. Auffallend schwach dagegen ist er im Ornament. Kinderfiguren und phantastische Gestalten gelingen ihm, aber anderer aus der Antike genommener Zierrath verräth eine grosse Unbeholfenheit und Acanthus, Delphine und Mascaron's sind in seinen frühen Produkten geradezu unschön. Wir glauben daher nicht, dass er Italien besucht und dort Studien gemacht hat. Baldung-Grün war indessen wie Wechtlin ein Künstler, welcher durch Misserfolge sich nicht abschrecken liess, sondern rastlos vorwärts strebte. Kein Wunder daher, dass er, sich stetig verbessernd in seinen ältern Tagen zu den besten Künstlern nicht nur des Elsass, sondern auch Deutschlands zählen durfte. Wir werden in den Tafeln 69, 71 und 75 einiges in das Feld der Bücherornamentik Einschlägige von ihm bringen.

Ausser Wechtlin und Baldung-Grün tritt in Strassburg noch ein anonymer Künstler auf, der sich in der Bücherornamentik bemerkbar macht. Mehrere grosse Holzschnitteinfassungen[7]) mit antikisirendem Laubwerk, phantastischen Männern, Knaben mit Windspielen etc. kommen von diesem Meister in Grüninger'schen Drucken etwa von 1510 an vor. Die Kunstweise dieses Meisters nähert sich sehr derjenigen Daniel Hopfers in Augsburg. Nun finden wir im Strassburger Ptolemaeus[8]) von 1522 auf dem Blatte, welches die «Tabula secunda Asiae» erklärt, eine breite Holzschnittvignette mit Füllhörnern, Laubwerk und Kindern in deren Mitte sich ein auf einem Schilde sitzender Genius befindet, unter welchem das Monogramm I. H. angebracht ist. Die Zeichnung dieser Vignette ist zwar schwächer wie die der erwähnten Borduren, verräth aber ihrem Geiste nach einen und denselben Meister. Nagler[9]) weist erwähntes Monogramm einem Strassburger Maler Johannes Herbst oder Herbster zu. Unserer Ansicht nach könnte dasselbe

---

1) Fol. Strassburg H. Knoblouch, 1511. (Zwei Ausgaben vom gleichen Jahre.)
2) Am 13. September 1510.
3) Monogramm. III. p. 359.
4) Holzschnitte berühmter Meister, Leipzig 1854.
5) Nagler bezieht sich auf eine Strassburger Ausgabe von 1510. Diese ist nirgends citirt, auch trotz Suchens uns nicht zu Gesicht gekommen.
6) S. Eingang dieses Abschnittes. Angew. in: Joh. Adelphi Sequentiarum interpretatio. 4. Argent M. Schurer, 1513.
7) Eine solche auf Tafel 72.
8) Geographia Fol. Argent. 1522.
9) Monogramm. III. Nr. 2501.

ebenso gut das des Hieronymus Hopfer[1]) bedeuten, dessen Anwesenheit zwar zu jener Zeit in Strassburg noch nicht nachgewiesen ist, der aber, wie wir bereits oben (S. 15) dargethan, sich damals auch nicht in Augsburg aufhielt. Nagler zweifelt auch desshalb an Hopfer, weil dieser kein «Formschneider» gewesen sei. Darauf entgegnen wir, dass auch sein Bruder Daniel kein solcher war und dennoch eine Anzahl Blätter für den Formschnitt gezeichnet hat, und dass überhaupt das Nichtinnehaben der Formschneidetechnik noch schwerlich einen Maler abhalten konnte Zeichnungen für den Holzschnitt zu machen.

Die Frührenaissance weist ausser den genannten drei Meistern in Bezug auf Bücherillustration und Ornamentik keine nennenswerthen mehr auf. Wir wollen jedoch nicht übersehen, dass auch Urs Graf für die Schürer'sche Offizin ein paar Titelumrahmungen angefertigt hat.[2])

Fast gar keine Formschneider kennt man während unserer Periode zu Strassburg. H. Hermann, der ein solcher gewesen sein soll, arbeitete ungefähr von 1515 an für Strassburgs Offizinen[3]) und hat wohl auch dort eine Zeit lang gelebt. Ausser ihm bezeichnet Nagler auch den genannten Maler Herbst als Formschneider, jedoch ohne Beleg.

Wie wir sehen, kann sich Strassburg weder qualitativ noch quantitativ mit Basels herrlichen Erzeugnissen messen. Weit hinter ihm bleibt es aber hinsichtlich des Initialenschmucks. Bietet uns dieser zu Basel in Holbein'schen Produkten eine tausendfältige anregende Abwechslung, so ist in Strassburg bis um's Jahr 1515 fast Nichts und selbst von dieser Zeit an nur Wenig künstlerisch wie stylistisch Hervorragendes bekannt. Die Grüninger'sche Offizin hat Ende der neunziger Jahre des 15. und dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hübsche kleine und grössere Holzschnittinitialen[4]) im gothischen Geschmacke in Druckwerken gebracht, welche hier nicht in Betracht kommen können. Im neuen Style hat dieselbe fast gar nichts nur einigermassen Bemerkenswerthes geliefert. Geradezu unschön aber sind ihre grossen (95 zu 100 Mm.) mit neutestamentalischen Scenen versehenen Holzschnittinitialen, die sie überschwänglich in Predigtwerken Geilers von Keisersberg: im «Evangeliumbuch» von 1515, der «Emeis» von 1517 u. A. anbrachte. Uebrigens war Johann Grüningers Offizin eine hochangesehene Strassburg's. Sie ist eine der wenigen dieser Stadt im neuen Zeitalter, welche noch tief in's 15. Jahrhundert hinüberragend, sich mit der Geschmacksrichtung beider Jahrhunderte vertraut zu machen wusste. Theologische Werke, hauptsächlich in deutscher Sprache, Volksbücher und poetische Literatur in mannigfaltiger Abwechslung kamen reichlich aus derselben hervor. Namentlieh aber verdienen ihre vielen mit Holzschnitten versehenen Werke alle Beachtung. Grüninger's Offizin erlosch im Jahre 1528. In ähnlicher Weise sind die sich ihr anschliessenden Offizinen des Martin (später Johann) Schott, Math. Hupfuff, Johann Knoblouch's und Math. Schürer's zu charakterisiren. Es war Ausgangs des 15. und Eingangs des 16. Jahrhunderts überhaupt in Strassburg ein Elite von Druckern, wie sie keine

---

1) Wimpheling (Epithoma rerum germanicar. 4. Strassburg 1505) spricht auch von einem Maler Johann Hirtz, der dazumal in Strassburg lebte.

2) Die eine mit Maximilian auf dem Throne, zu den Seiten eine Anzahl Wappenschilde. (Angewendet in: Ottonis Frisingens. Rer. in orbi ab orig. mundi gestar. libri VIII. Agent. 1515.) Die andere: Zwei auf Säulen stehende Narren. (Angewendet in: Erasmi Roderod. Collectanea Adagiorum. 4. Ibid. 1516) beide in Holzschnittausführung.

3) Hermann's Name kommt in der untern Leiste der Titeleinfassung folgenden Werkes vor: R. Bartholini, ad d Maximilianum de bello Norico Austriados libri XII. 4. Argent. M. Schürer, 1516. (Mense Februario.) Auch eine in Cratander's Offizin in Basel vorkommende Copie der »Cebestafel« nach Holbein ist von ihm bezeichnet, wovon bereits oben die Rede war.

4) Eine reiche Auswahl in: Virgilii Opera. Fol. Argent. Joh. Grüninger 1502.

Stadt Deutschlands aufweisen konnte. Die Zahl ihrer Druckwerke (bis zum Jahre 1500 etwa 750) war denn auch die grösste aller deutschen Druckorte. Verstand es gleichwohl ihre Nebenbuhlerin Basel, sie eine Zeit lang zu überflügeln, so nahm in späteren Jahren des 16. Jahrhunderts doch wieder Strassburg die früher behauptete Stellung ein und die Zeiten Fischart's, Tobias Stimmer's, Speckle's und Wendel Dietterlin's sind noch heute jedem Strassburger, der deutsch fühlt — und derer werden immer mehr — in unvergänglichem Andenken.

HAGENAU.



HAGENAU, hinsichtlich seiner Bedeutung als Druckort die zweite Stadt des Elsass, hatte in Heinrich Gran ihren ersten Buchdrucker. In einem Zeitraume von etwa 28 Jahren lieferte dieser eine beträchtliche Anzahl wohlausgeführter Druckwerke,[1]) die er theils für eigene, theils für Rechnung des Buchhändlers und Verlegers Johannes Rynmann in Augsburg ausführte. Schon um's Jahr 1510 begegnen uns Titelumrahmungen in zwar etwas mangelhafter Holzschnittausführung aus seiner Offizin, in deren Meister wir wahrscheinlich Wechtlin zu suchen haben, dessen Anfänge uns dieselben zeigen dürften. Wir geben in Tafel 74, lediglich als Stylprobe, eine solche Einfassung, wie deren in ähnlicher Art gleichzeitig mehrere aus Gran's Offizin vorkommen, wobei wir bemerken, dass wir dieselbe gewiss nicht als ein Muster guten Geschmacks, immerhin aber als für die Stylentwicklung merkwürdig ansehen. Gran's Offizin ging um's Jahr 1518 ein und ein Theil ihres Druckapparates kam in den Besitz des Buchdruckers Johann Knoblouch zu Strassburg, der dann auch ihre Einfassungen in seinen Druckwerken ferner verwendete.[2])

Um das obige Jahr gründete Thomas Anselm aus Baden, welcher vorher schon in Tübingen gedruckt hatte, auch in Hagenau eine Offizin. Er schmückte seine in dieser Stadt ausgeführten Druckwerke mit mannigfaltigen Borduren und Initialen.[3]) Letztere dürften vielleicht fortgeschrittene Arbeiten Wechtlin's[4]) sein. Sie fanden grossen Anklang und wurden auch für Cölner Offizinen copirt. Sein Druckersignet[5]) gehört zu Hans Baldung-Grüns besten Arbeiten. Mitte der Zwanziger Jahre tritt endlich noch Johannes Secerius als Buchdrucker in Hagenau auf, der ebenfalls seine Erzeugnisse mit Einfassungen ornamentirte, die jedoch nicht von grösserem künstlerischem Werthe gewesen. Nach Erlöschen der Anselm'schen Offizin findet sich deren Initialenschmuck in den Druckwerken jenes Typographen.

1) Bis zum Jahre 1500 zählt Panzer (Annales I. p. 447—53) 46 Drucke Gran's.
2) Das in den Borduren befindliche Monogramm Gran's genirte Knoblouch nicht.
3) S. Tafel 76.
4) Weigel (Altdeutsches Holzschnittalphabet Archiv f. z. K. II. Jahrg.) überweist dieselben H. Vogther dem Aelteren.
5) Tafel 75.

MAINZ.



chon an anderer Stelle haben wir von den Anfängen der Buchdruckerkunst in Mainz gesprochen. War diese Stadt nun gleichwohl die Wiege des Buchdrucks, so war doch dessen Ausbreitung daselbst im Verlaufe des 15. Jahrhunderts keine so bedeutende wie in Basel, Strassburg, Nürnberg und Augsburg, und ausser Peter Schöffer kommen Typographen mit nur kurzem Aufenthalte und unregelmässiger Wirksamkeit in Mainz vor, so Heinrich Bechtermünze, Erhard Reuwich und Friedrich Misch. Nur Peter von Friedberg, welcher vom Jahre 1494 bis 1498 dort druckt, entwickelt eine regelmässigere Thätigkeit. Es ist daher die Zahl der Druckwerke des 15. Jahrhunderts in Mainz eine beträchtlich geringere, wie in obgenannten Städten und erreicht kaum die Ziffer von 160. — Gleichwohl verbreitete Mainz um seiner Priorität des Druckes, sowie der Qualität seiner Erzeugnisse willen nicht nur während des ablaufenden, sondern noch tief im folgenden Jahrhundert einen gewissen Nimbus um sich, der erst zu schwinden anfing, nachdem die ganze Nachkommenschaft Schöffers ausgestorben war. (a. 1552.)

Nicht vielen, aber vortrefflich im Holzschnitt illustrirten Werken begegnen wir in Mainz. Das erste bedeutende[1]) solche war Bernhard Breidenbachs Reise ins heilige Land. Dieser prächtige Druck ist mit, für jene Zeit, vorzüglich gezeichneten und geschnittenen Städteplänen versehen, wovon die meisten von beträchtlicher Grösse, einige aber, wie die darin vorkommende Ansicht von Venedig, sowie die von Jerusalem sogar mehrere Fuss lang sind. Man schreibt diese Tafeln dem Maler Erhard Reuwich zu, welcher zugleich der Drucker des Werkes war und behufs der von demselben veranstalteten Ausgaben[2]) eine eigene Druckerei in seinem Hause etablirte. Die Holzschnitttafeln dieses Buches sind aber für uns von doppeltem Werthe, denn sie bieten uns nicht nur die ersten bedeutenderen, im Holzschnittdrucke vorkommenden topographischen Ansichten, sondern zugleich die frühesten solchen, welche auf Grund der Autopsie hergestellt sind, da Erhard Reuwich behufs ihrer Aufnahme an Ort und Stelle die Reise Breidenbach's mitgemacht hatte. Ist nun auch Dibdin[3]) etwas überschwänglich, wenn er sie als Canaletto's Pinsel würdig erklärt, so verdienen sie doch, da ihnen das Streben nach möglicher Naturtreue zu Grunde liegt, die grösste Beachtung.[4])

1) Die ersten, mit Holzschnitten versehenen Drucke in Mainz waren: Herbarius cum herbarum figuris 4. (Schöffer) 1484. «Ortus sanitatis vff deutsch gart der gesundheit». Fol. Mentz, 1485.

2) Zwei lateinische (1486, 88) eine deutsche und eine niederdeutsche (1486.)

3) Bibliotheca Spenceriana 4 vols. 4. London, 1814—15. (Vol. III. 227.)

4) S. auch über dieses Werk die Notiz P. 12.

Ein zweites mit Holzschnitten geziertes Werk war die «Cronecken der Sassen», welche im Jahre 1492 aus Peter Schöffer's Offizin hervorging, und welche ausser dem Werthe, den ihr die Illustrationen geben, auch noch den der historischen Treue hat. Keine fernere, durch Illustration sich hervorthuende Publication Peter Schöffer's haben wir mehr, dagegen ist der reich im Holzschnitt gezierte deutsche Livius[1]) seines Sohnes Johann,[2]) der im Jahre 1505 zum ersten Male erschien, höchst bemerkenswerth. Die Holzschnitte dieser, wie der zweiten Ausgabe von 1514 sind für die Periode des Styl-übergangs interessant. Sie lehnen sich hinsichtlich ihrer Form an die Erzeugnisse der elsässischen Schule. Die Intelligenz Johann Schöffer's offenbart sich besonders aus der, der zweiten Ausgabe folgenden dritten vom Jahre 1523.[3]) Darin tauscht er die steifen gothischen Figuren der früheren Ausgaben zum grössten Theile gegen die lebensvollen der Renaissance um und weiss dadurch der veränderten Geschmacksrichtung sofort Rechnung zu tragen.

Zwischen beiden letzteren Ausgaben des Livius lässt sich in Schöffer's Offizin recht deutlich der Wechsel des Styles bemerken. Von dem Jahre 1518 an sehen wir bereits seine Drucke auf's reichste mit Zierleisten, Borduren und Initialen im Renaissancestyle geschmückt, deren künstlerische wie technische Ausführung, letztere hervorragend im Metallschnitt bestehend, uns das Beste bieten, was wir in dieser Periode an deutschem Bücherzierrath überhaupt haben. Um so mehr ist zu bedauern, dass wir hinsichtlich der Meister, die für Schöffer arbeiteten, nicht die geringste Kenntniss haben. Die vielen Holzschnitte, welche seine Drucke in der neuen Stylperiode schmücken, verrathen einen der besten Künstler seiner Zeit, der hinsichtlich seiner Kunstweise die Mitte zwischen Dürer und Burgmair hält, ohne allerdings den Einen oder Andern qualitativ zu erreichen. Mit grosser Natürlichkeit und mit sichtlicher Vorliebe weiss er kriegerische und militärische Scenen wiederzugeben. Landsknechte, geharnischte Ritter, Soldatenzüge, Gefechtsscenen, Belagerungen und Aehnliches gelingen ihm fortwährend und bieten uns oft, namentlich im Livius von 1523, eine reiche Auswahl militärischer Costume jener Zeit. Im Costume überhaupt leistet er Vorzügliches. Tragen auch seine römischen Krieger, Rathsherrn und Frauen sämmtlich die Tracht des 16. Jahrhunderts, so hängt, wie wir bereits erwähnt, solcher Anachronismus fast jedem und selbst dem grössten Künstler seiner Zeit an, und darf uns in der Beurtheilung dieser Dinge nicht irre führen. Auch im Landschaftlichen ist dieser Künstler gut und besonders weiss er bergige Hintergründe mit viel Anmuth darzustellen. Weniger Glück hat er im Animalischen. Pferde, Elephanten und sonstige vierfüssige Thiere haben etwas Steifes und Unproportionirtes, was manchmal den Effect seiner Darstellungen schmälert. Auch in der Architektur ist er noch nicht ganz stylbewusst und wir begegnen im Livius neben trefflich gezeichneten antiken Hallen mit Rundbogen und cannelirten Säulen, neben einem prächtigen reich mit Renaissanceornamenten versehenen Throne, wieder Thürmen, Gebäuden und Hauseinrichtungen, welche im Spitzbogenstyle verziert sind.

---

1) Romische Historien vss Tito Livio gezogen. Fol. Mentz Joh. Schoffer, 1505. (Erste Ausgabe.)

2) Johann fing schon 1503 zu drucken an, nachdem sein Vater Peter Anfangs dieses Jahres gestorben. Nagler (Monogramm. III. 397.) setzt irrig den Beginn der Wirksamkeit Johann's in's Jahr 1515. Vgl. Schaab, Buchdruckergeschichte von Mainz, 1830. Bd. 1. S. 549. Nr. 84, 85.

3) Romische historien Titi Livii mit etlichen newen Translationen &c. 3 Thle. Fol. Mentz, 1523.

In den ornamentalen Beigaben der Schöffer'schen Erzeugnisse, woran diese mit Beginn der Renaissanceperiode besonders reich sind, lassen sich zwei, ebenfalls anonyme, Meister unterscheiden.

Der Eine fertigte eine grosse Anzahl Titeleinfassungen, Druckermarken und einige Initialen in Federzeichnungsmanier an, welche, wie im Figürlichen, so auch im Ornamentalen, den gleich gewandten Künstler zeigen. Recht zierlich und proportionirt sind seine Figuren, besonders geschickt aber ist er im Architektonischen. Seine Säulen, Pilaster, Architrave u. A., wenn gleich von subjectiver Auffassungsweise nicht immer frei, bekunden gleichwohl ein eingehendes Studium des Vitruv. Auf seinen Titeleinfassungen[1]) ist fast regelmässig der Schöffer'sche Schild mit dem Doppelhacken, den Schäfern und Johann Schöffer's Monogramm (I. S.) angebracht. Letzteres bezieht sich daher nicht auf den Zeichner oder Formschneider.

Der Andere machte die Zeichnungen zu jener Menge überaus fein im Metallschnitte ausgeführter Zierleisten und Initialen, welche vom Jahre 1518 an in Johann Schöffer's und später in dessen Nachfolger Ivo Schöffer's Druckwerken vorkommen. Bei sämmtlichen dieser Zeichnungen hebt sich der Gegenstand weiss aus schwarzem Grunde hervor.[2]) Die Composition dieser Dinge ist, namentlich im Ornamentalen, eine höchst delicate und gibt grosses Verständniss in der Antike kund, insbesondere aber sind die Metallleisten im Livius von 1518[3]) für jene Zeit über alle Begriffe schön. Nicht weniger sind es die grossen wie kleinen Zierinitialen[4]), bei welch letztern besonders im Pflanzenornament ganz Ausserordentliches geleistet wurde. Jahre lang forschten wir nach dem Meister, der so Herrliches schaffen konnte, ohne eine Spur von ihm entdecken zu können, dagegen fanden wir einen den Formschneider betreffenden Anhaltspunkt. In dem Werke: Canones Apostolorum veterum Conciliorum etc., einem kleinen, bei Schöffer im Jahre 1525 erschienenen Folio-Bande, befindet sich unter der grossen Anzahl Initialen unseres Meisters auch der Buchstabe L. Diesen Buchstaben, in antiker Form hergestellt, umgibt zur Rechten und Linken eine Säule. In dem schwarzen Hintergrunde hängt, ganz am obern Rande beginnend, ein Wappenschild herab, welcher im Innern das Monogramm H. L. F. trägt. Unsere erste Idee war nun, dass dieses Monogramm keinen andern als den Formschneider Hans Lützelburger bedeuten könne. In Wirklichkeit ist die technische Ausführung dieser Initialen eine so perfecte, dass sie wohl diesem ebenbürtig ist. Hat auch die Art derselben, in welcher wir nur Metallschnitt annehmen können, manche Härten aufzuweisen, so spricht doch der Gesammteindruck für die Zulassung dieses grossen Formschneiders. Es entsteht jetzt nur die Frage: War Lützelburger auch Metallschneider? Die Möglichkeit, diese Frage mit Ja zu beantworten, ist jedenfalls gegeben, denn es ist bis heute nicht sicher erwiesen, ob er Holbein's Todtentanzinitialen in Holz oder in Metall geschnitten

---

1) S. Tafel 81. Ausserdem zwei schöne Borduren dieses Meisters in: P. Laeti, Opera varia. [8. Magunt. 1521, und in: Erasmi Roterod. Paraphrases in omnes epistolas Pauli 8. Ibid. 1522.

2) Wir geben hiermit die Titel einiger Werke, welche mit dem Schmuckwerk dieses zweiten Künstlers versehen sind: Titus Livius II. libris auctus. Fol. Magunt., 1518. Erasmi Roterod. paraphrasis in omnes epistolas Pauli. 8. Ibid., 1522. — Vivat Rex Carolus V. (Eine Broschüre über dessen Thronbesteigung) 4. 1522. — Psalterium ed. Bugenhagen, Fol. S. l. (Magunt.) 1524. Canones Apostolorum veterum Conciliorum &c. Fol Magunt. 1525. — Luther M. Ein Sermon vff das Euangelion von dem Reychen man &c. 4. (Magunt.) Pseudonym: «Wittemberg» 1523. — Luther, M. Das Jesus ein geborner Jüd sey. 4. (Magunt.) Pseudonym: »Wittembergk«, 1523.

3) S. Tafel 80.

4) S. Tafel 77 A. B. 78, 79.

hat. Auch die Zeit würde auf einen Aufenthalt Lützelburger's in Mainz passen. Einzelne Initialen des Alphabets, zu welchen obiges L gehört, fanden wir bereits 1522 in: Erasmi Roderodami paraphrases (Johann Schöffer Mainz) verwendet; das Alphabet war somit schon damals geschnitten. Es wäre also möglich, dass Lützelburger etwa von 1518 bis 22 für Johann Schöffer in Mainz Metall-, vielleicht auch Holzschnitte gefertigt und sich dann nach Basel begeben hätte.

Um die Bücherornamentik der Renaissance hatte von den Mainzer Buchdruckern nur Johann Schöffer Verdienst. In den Erzeugnissen seines Nachfolgers Ivo Schöffer, welcher nach dem Tode Johanns vom August 1531 bis Januar 1552 fortdruckte, findet sich fast nur des letzteren Bücherzierrath verwendet und der gute Geschmack, den dieser in allen seinen Drucken bekundete, fehlt den Ivo Schöffer'schen ganz und gar.

Ebenso verdienen die einschlägigen Erzeugnisse des Buchdruckers Franz Behem, dessen Wirksamkeit im Jahre 1540 beginnt, wenig Beachtung.

CÖLN.



ETWA zu gleicher Zeit wie Strassburg (1466) erhielt die altberühmte Colonia Agrippina ihre erste Druckoffizin in jener des Ulrich Zell aus Hanau in der Wetterau. Nebst Mainz haben wir von Cöln die ältesten datirten Drucke Deutschlands. Der erste solche ist: «S. Augustini libellus de singularitate Clericorum», ein Band in klein Quarto, den dieser Drucker mit dem Datum 1467 versehen, herausgegeben hat.[1]) Zell's Drucke haben, im Ganzen genommen, eine etwas primitive Form und manche Druckfehler, dagegen vorzügliche Qualität des Papier's. Die ihm folgenden: Arnold Ter Hoernen (1470 bis 83) und Johann Koelhoff (1470—1500) brachten es zu weit grösserer Fertigkeit im Technischen und die Drucke des ersteren sind von vollendeter Schönheit, namentlich wandte er eine kleine gothische Type an, welche seinen Drucken grossen Reiz verleiht. Eine weitere sehr bedeutende Cölner Offizin war die des Heinrich Quentell, der im Jahre 1479 zum ersten Male auftritt und dessen eigene, wie seiner Nachkommenschaft Thätigkeit bis tief in's folgende Jahrhundert hinüberragt.

Die ersten Typographen machten, hinsichtlich der künstlerischen Ausstattung ihrer Drucke, der Stadt alle Ehre und rechtfertigten vollständig den Ruf des alten Cöln als Sitz der grossen niederrheinischen Kunstschule des 15. Jahrhunderts. Schon Arnold Ter

---

1) Die ersten datirten Drucke deutscher Städte kommen in Mainz 1457, in Augsburg 1468, in Strassburg 1471, in Nürnberg 1470, in Basel 1474, in Esslingen 1473, in Ulm 1473 vor.

Hoernen verzierte seine Drucke mit prächtigen in Holz geschnittenen Initialen und die niederdeutsche Bibel des Heinrich Quentell von 1480 ist nicht nur wegen ihrer prächtigen Holzschnitte hervorragend, sondern gibt auch durch ihre sehr schön ausgeführte Holzschnitt-Titelumrahmung das vorzüglichste Specimen gothischer, durch Pressendruck hergestellter deutscher Bücherornamentik. Weit langsamer als in andern deutschen Städten, die dem Einflusse eines Hubert van Eyck viel ferner lagen, geht der Stylwechsel in Cöln vor sich. Wir sehen aus diesem Umstand, dass der Realismus in der Kunst allein nicht das Fallenlassen eines Styles bedingte, und dass ohne gleichzeitige Kenntniss der südlichen Formen sich keine Renaissance vollziehen konnte. Nürnberg, Augsburg und Basel waren damals durch ihren directen Verkehr mit Italien in der glücklichen Lage, sich diese Formen anzueignen, während das alte Cöln, welches mehr den Verkehr zwischen dem westlichen Deutschland und dem nordöstlichen Frankreich, namentlich aber den Niederlanden vermittelte, Ländern, in denen die Renaissance ebenfalls sehr spät einzog, diesen Vortheil nicht genoss.

Es darf uns daher nicht Wunder nehmen, wenn wir erst mit Beginn der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts in den ornamentalen Beigaben der Cölner Drucke Renaissancemotiven begegnen. Aber auch diese sind dann noch nicht Geisteseigenthum einheimischer Künstler, sondern bestehen fast ausnahmslos in Copien der Basler und Nürnberger Schule. So sehen wir die Titeleinfassung Albrecht Dürers mit Johannes auf Pathmos, Holbeins Cleopatra, und ausserdem eine ganze Menge Basler Einfassungen und Initialen, dann Dürer's grosses Alphabet, sowie auch einzelne Initialen aus Thomas Anselm's Offizin in Hagenau und aus der des Johann Schöffer in Mainz für Cölner Offizinen copirt und in Druckwerken verwendet. Erst um das Jahr 1524 begann der Cölner Maler Anton von Worms (Anton Woensam) selbständige Arbeiten für Bücherornamentik zu liefern, von denen eine beträchtliche Anzahl nicht ohne Verdienst ist. Namentlich aber sind seine späteren Kinderalphabete[1]) bei manchen Schwächen recht ansprechend. Unter seinen vielen Titeleinfassungen ist die mit den Thaten des Hercules[2]) die originellste. Merlo, der im Archiv für zeichnende Künste[3]) eine Biographie und in 547 Nummern ein ziemlich vollständiges Verzeichniss sämmtlicher im Holzschnitte erschienener Erzeugnisse dieses Meisters gibt, nennt denselben auch Formschneider, was wir dahingestellt sein lassen müssen, da ein stichhaltiger Beweis dafür nicht beigebracht ist.

Da wir die Thätigkeit dieses Meisters als Formschneider bezweifeln, so glauben wir auch nicht, dass von seiner Hand jene Menge von Initialen nach den Originalen der Basler und Nürnberger Schule geschnitten ist; wir glauben es um so weniger als ein einziger Formschneider mehrere Jahre gebraucht hätte, diese nach Hunderten zählenden Stücke[4]) zu schneiden. Die technische Ausführung derselben ist überdiess eine so vorzügliche, dass dieselbe nur von, im Formschnitt gründlich geübten Meistern herrühren kann. Anton von Worms war aber mit der Anfertigung von Zeichnungen für die Cölner Offizinen, von seiner Thätigkeit als Maler ganz abgesehen, so vollauf

1) Tafel 86 und 87.

2) Tafel 84. Nagler Monogramm I. Nr. 1501, will für diese Composition einen andern Meister beanspruchen. Allein an ihr gehört jeder Strich dem Anton von Worms.

3) 10. Jahrg. 1864.

4) Ausser den schönsten Basler Borduren gibt es noch überdiess fast kein Alphabet der Druckoffizinen dieser Stadt, das nicht in Cöln copirt worden wäre.

beschäftigt,[1]) dass er schwerlich die Zeit finden konnte, auch noch die Formschneidekunst auszuüben.

Hinsichtlich der Kunstweise dieses Meisters lässt sich nicht läugnen, dass dieselbe viel Manierirtes an sich hat. Insbesondere leiden seine Ornamente an Stylschwäche und das Schmuckwerk der italienischen Renaissance gelingt ihm nie vollkommen; seine Kinderfiguren sind durchschnittlich zu gedrungen, dabei gibt ihnen die Gewohnheit des Meisters, den Effect der Zeichnung theilweise durch bogenförmige Striche hervorzubringen, ein zu rundes Ansehen. Diese Sucht nach rundlichen Strichen macht sich überhaupt in den frühern Werken des Anton von Worms stets bemerklich und war denselben nie zum Vortheil. Erst spätere Schöpfungen, wie sein grosses Kinderalphabet, werden freier von diesem Fehler. Am schwächsten ist er in der Architektur. Sein ganzes Werk für Bücherornamentik weist darin nichts wirklich Gelungenes auf, besonders versteht er keine verzierten Säulenbasen und Capitäle zu zeichnen. Gut gelingt ihm dagegen das Heraldische und die mit Wappen geschmückten Titelleisten gehören zu seinen bessern Arbeiten. Am besten ist er in der religiösen Kunst, welcher er sich mit Vorliebe hingibt. Biblische Scenen, Heilige, kirchliche Darstellungen und Aehnliches misslingen ihm selten, auch versteht er Portraits und Costume geistlicher und weltlicher Persönlichkeiten getreu wieder zu geben.

Anton von Worms war übrigens einer der productivsten deutschen Künstler seiner Zeit. Mit nimmermüdem Eifer und ununterbrochen schaffte er bis an sein Ende fort, wobei er stets trachtete, sich zu verbessern. Dabei gehörte er allerdings zu jenen Meistern, welche, mit Zähigkeit an den alten Traditionen der deutschen Kunst hängend, nur widerstrebend sich der neuen Kunstrichtung anschlossen und man thut gut hiernach auch seine Werke zu beurtheilen. Können sich diese auch nicht jenen eines Dürer oder Burgmair zur Seite stellen, so muss doch jederzeit deren selbständiger Charakter anerkannt werden.

Die Cölner Offizinen der zwanziger und dreissiger Jahre haben für ihren Bücherzierrath sich fast ausnahmlos der Arbeiten dieses Meisters bedient. Seine frühesten kommen in der Offizin des Eucharius Hirtzhorn (Cervicornus) vor. Dieser bringt im Jahre 1521 seine gut ausgeführte Copie nach Dürer's Titeleinfassung: Johannes auf Pathmos etc. als solche in: Macrobii In somnium Scipionis libri II. Die Copie nach Holbeins Cleopatra folgt darauf 1523 in: Basilii Magni Opera. Auch seine Thaten des Hercules,[2]) die Anbetung der Hirten[3]) und die Arabeskenbordure mit M. Agrippa und der Agrippina waren Eigenthum dieser Offizin, die namentlich letztere mit Vorliebe benützte. Von Initialen für die gleiche Offizin ist namentlich das Alphabet nach Albrecht Dürer[4]) hervorzuheben, welches unter allen davon angefertigten Copien die beste und selbst den in Nürnberger Drucken vorkommenden Initialen dieses Alphabetes mindestens gleichzu stellen ist.

Ausser der des Eucharius Hirtzhorn war es die Offizin Peter Quentell's, des Nachfolgers Heinrich Quentell's (siehe oben), welche die meisten Arbeiten des Anton von

1) Die im Laufe von etwa 12 Jahren im Holzschnitt von ihm erschienenen Erzeugnisse sind gewiss über 1000 an der Zahl.
2) Tafel 84.
3) In: Erasmi Roderod. Institutio principis christiani 1525. In: «Catalogus haereticorum» des B. Lutzenburg 1526 etc. angewendet.
4) Tafel 82 und 83.

Worms aufzuweisen hat. Die grosse Bordure mit Carl V., Ferdinand I. und den Kirchenvätern zur Seite,[1]) die mit dem thronenden Heilande, den Kirchenvätern und der Extase des Carthäuser Dionysius,[2]) der grosse Buchstabe T in Cruzifixform mit Carl V. und Ferdinand I.[3]) die prächtige Titeleinfassung mit dem thronenden Erzbischof von Mainz Albrecht von Brandenburg[4]) u. A. gehörten dieser Offizin an, ebenso ein kleineres recht ansprechendes Kinderalphabet.[5]) Für Melchior Novesianus, einen in den dreissiger Jahren thätigen Buchdrucker, fertigte Anton von Worms das schöne grosse Kinderalphabet[6]) an, welches eine seiner gelungensten selbständigen Compositionen und auch eines seiner letzten Erzeugnisse für Cölns Offizinen war.

WITTEMBERG.



ITTEMBERG, das als Druckort im 15. Jahrhundert gar keine Bedeutung hatte und auch während der ersten 18 Jahre des folgenden sich zu einer solchen nicht aufzuschwingen vermochte, hatte es zwei grossen Männern zu danken, dass es von dieser Zeit ab eine der productivsten und renommirtesten Druckerstätten Deutschlands geworden und während des ganzen Jahrhunderts geblieben ist. Der Eine war der grosse deutsche Reformator Martin Luther. Dieser, schon kurz nach der Gründung der Wittemberger Universität (1502) an derselben als Professor thätig, schlug am 31. October 1517 jenes Plakat an die Wittemberger Schlosskirche, das in 95 Thesen den mit päpstlichem Privilegium durch Tezel getriebenen Ablasshandel verurtheilte und als der Anfang des welterschütternden Processes galt, den wir die Reformation nennen. Luther, dessen eminente Begabung sich im Wort- wie im Federkampfe zur gleichen Geltung zu bringen wusste, schickte von Wittemberg aus die nach vielen Hunderten zählenden Streitschriften, welche seine Lehren mit so grossem Erfolge verbreiteten, in die Welt. Der Umstand, dass er mit wenig Unterbrechungen bis kurz vor seinem Tode in dieser Stadt seinen Wohnsitz hatte, macht es allein schon erklärlich, dass sich eine Anzahl von Buchdruckern am Platze sammeln musste, welche sowohl in geschäftlichem Interesse, als theilweise auch im Eifer für Luthers Sache, zur Verbreitung seiner Schriften das Mögliche beitrugen.

Der Andere war Lucas Cranach der Aeltere, Gründer jener grossartigen Malerschule des nördlichen Deutschlands, welche unter dem Namen der sächsischen bekannt ist. Auch dieser, neben Dürer, Burgmair und Holbein hervorragendste Künstler Deutsch-

---

1) Angewendet in: Anton Broickuvy in IV evangelia enaerationes Fol. 1539. Merlo, 416.
2) Merlo 412.
3) In: Nauseae sermones 1538.
4) In: Nauseae homiliae 1530.
5) Tafel 85.
6) Tafel 86 und 87.

lands in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, hatte Wittemberg zu seinem ständigen Aufenthalte gewählt und dort den grössten Theil jener herrlichen Schöpfungen vollendet,[1]) die ihm von seinen Zeitgenossen den Beinamen des deutschen Apelles eintrugen. Lucas Cranach war nicht nur einer der Ersten in Wittemberg, welche sich der Lehre Luthers anschlossen, sondern persönlicher Gesinnungsaustausch hatte auch in Bälde zwischen den Beiden ein intimes Freundschaftsverhältniss herbeigeführt, das sich unverändert bis zu Luthers Tode im Jahre 1546 forterhielt.

Das grosse Interesse, welches Cranach an Luthers Streben nach Beseitigung der Missbräuche und nach Herbeiführung gesunderer Zustände auf kirchlichem Gebiete hatte, bethätigte er aber auch dadurch, dass er diesem, als es galt, nicht nur ein Wort, sondern auch in Bild jene Missbräuche darzulegen, freudig mit seiner Kunst zur Seite stand. In Luthers «Passional Christi und Antichristi»[2]) gibt Cranach in 26 geistreichen Holzschnitten bildlich die Widersprüche kund, in welchen sich die Dogmen und Tendenzen damaliger päpstlicher mit denen der reinen christlichen Lehre befanden. Es war diess eine Publication, welche nicht verfehlen konnte das grösste Aufsehen zu erregen. Trotz der satyrischen Behandlung jenes Themas meinte Cranach die Sache sehr ernst, denn vom Grunde seines Herzens war er Christi Lehre zugethan. Und wie Ernst es ihm war, das zeigen alle ferneren religiösen Schöpfungen, an denen sein Werk so reich ist. Es gab kaum einen Maler Deutschlands jener Zeit, Dürer vielleicht ausgenommen, an dessen Erzeugnissen wir so sehr die Vorliebe für ächt christliche Kunst, das innigste religiöse Gefühl und die tiefste Ehrfurcht vor dem wahr und wirklich Heiligen wahrnehmen können, wie gerade Cranach. Haben in der Malerei seine Madonnenbilder einen unbeschreiblichen Reiz, so sind nicht weniger seine durch den Holzschnitt vervielfältigten Darstellungen religiöser Gegenstände wie sie die Menge zu Wittemberg erschienener einschlägiger Werke: Die Bibeln, Passionen, Heilthumsbücher, namentlich aber die «Hortulus animae» uns so reichlich bieten, von tief religiösem Sinne durchdrungen. Und dieser Gesinnung blieb Cranach getreu, so lange er lebte.

War nun Cranach's Thätigkeit für die Wittemberger Offizinen hauptsächlich in der Bücherillustration hervorragend, so war doch ein guter Theil derselben auch der Bücherornamentik gewidmet. Jene Menge von Flugschriften Luthers und seiner Zeitgenossen,[3]) welche von 1518 bis zu des ersteren Tode mit wenigen Unterbrechungen in Wittemberg erschienen, sind zum grösseren Theile mit in Holz geschnittenen Titeleinfassungen versehen, welche von Cranach oder seinen damals schon zahlreichen und kunstgeübten Schülern gezeichnet sind. Alle tragen den ausgeprägten Styl der Renaissance,[4]) namentlich sind Cranachs eigene Schöpfungen dieser Art nicht nur im Figürlichen, sondern auch im Ornamentalen vorzüglich. Eine überraschende Fertigkeit zeigt er im Blätterschmuck; sein Acanthus ist dann und wann so schön wie der italienische, ebenso classisch sind seine Mascarons und anderer antiker Zierrath, den er überdiess stets in harmonischem Ensemble zu vereinigen weiss. Man thut gut, beim Bestimmen

1) Nur als Johann Friedrich von Sachsen in Folge seiner Mithülfe im Schmalkaldischen Kriege gegen Carl V. von diesem (1548) in's Exil nach Innsbruck geschickt wurde, da geleitete Cranach, als einer der wenig Getreuen seinen Fürsten dahin, freiwillig dessen Verbannung bis zu deren Ende theilend. (27. August 1552).

2) Wittemberg, s. a. ca. 1520. 4.

3) Melanchton, Bugenhagen etc.

4) Es ist nicht bekannt, ob Cranach in Italien war.

des Meisters von Bücherverzierungen der Wittemberger Offizinen auf das Ornamentale sein Augenmerk zu richten, denn eine grosse Anzahl Titeleinfassungen, deren Geist und Technik ganz die Cranach's sind, lässt in ihren ornamentalen Beigaben, die manchmal stylistisch recht unbeholfen sind, auf Compositionen seiner Schüler schliessen. Cranach's eigene Schöpfungen für Bücherverzierung, namentlich seine frühen, sind von ausserordentlicher Zartheit. Gewöhnlich tritt bei ihnen das Bild nur in Umrissen und in der Weise einer ganz feinen Federzeichnung, mit fast gar keiner, oder höchst unbedeutender Schattirung, hervor. Der Hintergrund ist fast stets weiss und erst in späteren seiner einschlägigen Producte fängt er an, schwarzen und horizontal oder diagonal schraffirten Hintergrund, neben stärkerer Schattirung der Zeichnung selbst, anzubringen. Ein Gleiches gilt von den Zieralphabeten, deren wir einige von unserm Meister haben, die wir mit obigem Bücherzierrath in den nun folgenden Offizinen theilweise kennen lernen. Als erste solche ist zu nennen die des Johann Grünenberg. Dieser war gewissermassen Wittemberg's Erstlingsdrucker, da man von dem ihm vorangehenden Hermann Trebel nur einen einzigen Druck kennt.[1]) Er fing im Jahre 1509 zu drucken an und beendete seine Wirksamkeit leider schon im Jahre 1522. Zu seinen lateinischen Drucken verwendete er eine schöne classische Type. Seiner Offizin aber danken wir zunächst eine Anzahl jener, in der soeben beschriebenen Art und Weise von Lucas Cranach gezeichneten, Umrahmungen, von denen die mit der Buchdruckerpresse[2]) und den tanzenden Thieren vom Jahre 1520 die anziehendste ist und uns zugleich Cranach als feinen Satyriker zeigt. Dieser folgen im nämlichen Jahre noch: Die Einfassung mit dem Eremiten und der Nonne zwischen Schmuck von Laubwerk,[3]) dann der Mann mit dem Rosenkranze, einem nackten nur mit Wasserstiefeln bekleideten Manne gegenüber und dem sächsischen und Wittemberger Wappenschild.[4])

Eine weitere in ähnlicher Manier gezeichnete Bordure folgt im nächsten Jahre 1521: der Bettelmönch und der Wilde, unten die Chimären.[5]) Eine andere Titeleinfassung, deren erstes Vorkommen noch in diese Zeit fällt, ist die mit musicirenden Engeln in der rechten und linken Leiste, unten zur Rechten ein bewaffneter Knabe, der mit Kopf und Armen auf eine Trommel gestützt, schläft, und über welchen sich ein zweiter Knabe mit federgeschmücktem Hute, der ihm über den Rücken hinabhängt, beugt. Zur Linken, ebenfalls in der untern Leiste, zwei, Trauben essende, Kinder. In der Mitte der Wittembergische Wappenschild. Oben zwei Knaben mit dem sächsischen Wappen. Diese schöne, ganz von Cranach's Geist beseelte Bordure[6]) ist leider durch etwas derben Schnitt beeinträchtigt.

Endlich kommt in Grünenberg's Drucken ein 29 Mm. hohes und 30 Mm. breites Alphabet, mit Blätterzierrath und phantastischen Thierköpfen geschmückt, vor. Auch dieses ist in der gleichen zarten Weise gezeichnet und rührt wohl sicher von Cranach

---

1) Petri de Ravenna, sermones. 4. 1505.
2) Tafel 89. Passavant 214.
3) Tafel 90. Nicht bei Passavant.
4) Angewendet in: Luther M. Eyn Sermon von dem Neuen Testament. 4. Wittemberg, J. Grunenberg, 1520. Fehlt bei Passavant.
5) Tafel 91.
6) Fehlt bei Passavant. Angewendet in: M. Luther, Vonn der Freyheyt eyniss Christenn menschen. 4. Wittemberg, J. Grunenberg, 1521. — Dann in: M. Luther, Widder den falsch genannten geystlichen stand des Bapsts vnd der Bischoffen. 4. Ebd. o. J. (ca. 1521.)

her. Die Grünenberg'schen Titelborduren sind im Uebrigen die frühesten und ansprechendsten, welche wir von Cranach haben, und es ist zu bedauern, dass deren fernere Verwendung nach dem Eingehen dieser Offizin unterblieb.

Ihr folgt die des Melchior Lotter, Sohn des Buchdruckers gleichen Namens in Leipzig. Dieser vorzügliche Drucker[1]) war nur wenige Jahre in Wittemberg thätig und liess sich schon um 1529 in Magdeburg nieder.[2]) Ausser den beiden ersten, äusserst seltenen Ausgaben von Luthers Uebersetzung des Neuen Testaments (1522) druckte er eine grosse Anzahl Flugschriften desselben mit schönen Titeleinfassungen in Holzschnitt, welche von Lucas Cranach oder dessen Schülern herrühren. Unter den Originalen sind zu nennen: Das Engelsconcert,[3]) eine der herrlichsten Schöpfungen Lucas Cranachs, hinsichtlich deren Beschreibung wir auf den Text zu den Tafeln verweisen. Sie kommt im Jahre 1520 zum ersten Male vor.

Die drei Hirsche mit dem Reh,[4]) eine ächt Cranach'sche Composition.

Adam und Eva mit ihren Kindern Kain und Abel,[5]) welche zur Rechten und Linken stehend im Vordergrunde sich befinden. Den untern Theil bildet Acanthus, der zur Rechten und Linken in eine Volute endigt. Zwei Delphine schmücken den obern Theil der Bordure. Der Hintergrund ist durch horizontale Schraffirung ausgefüllt.

Der Prophet Sacharia, grosser Titelholzschnitt.[6]) Vorne predigt der Prophet den Juden, im Hintergrunde der in Jerusalem einreitende Jesus. Cranach hat als Vorwurf zu diesem Bild Capitel 9 Abs. 9 des Propheten: «Du Tochter Zion freue Dich sehr, und Du Tochter Jerusalem jauchze» etc. gewählt.

Der Prophet Habakuk[7]) vor dem Könige weissagend, eine ebenfalls als Titelholzschnitt verwendete Composition.

Von Initialenverzierung dieser Offizin ist ein Kinderalphabet in Federzeichnungsmanier mit weissen Hintergründen zu erwähnen. Die einzelnen Buchstaben sind aus Blattwerk gebildet und haben eine Höhe und Breite von 36 Mm. — Dasselbe ist aus Cranachs Schule. Einzelne Buchstaben finden sich, wie im oberwähnten Propheten, so in den meisten Lotter'schen Drucken von 1525 an. Vollständig kommt es nicht vor.

Melchior Lotter schliessen sich an: Nickel Schyrlentz und Joseph Klug, beide von den zwanziger bis vierziger Jahren mit dem Drucke lutherischer Flugschriften thätig. Von letzterem hat man die bekannte Cranach'sche Titeleinfassung: Alfred der Grosse von England[8]) mit dem Ritter Albonach, der dem Könige seine Töchter anbietet. Von Ersterem die Hinrichtung Johannes des Täufers mit der Herodias und dem Geschlechtertanz[9]) etc., dann die zwei Propheten[10]) mit der Dreifaltigkeit oben, beide

---

1) Nach Falkenstein empfing er die Matrizen seiner Lettern von Joh. Froben in Basel.

2) Falkenstein gibt irrthümlich die Dauer seiner Wirksamkeit in Wittemberg von 1519—25 an, doch kommen noch 1528 daselbst Drucke von ihm vor.

3) Tafel 88. Passavant III. pag. 411, citirt diese Bordure als Holbeins Werk, gibt jedoch zu, dass sie sich mehr Cranach's Styl nähert. In Basler Drucken kommt übrigens dieselbe niemals vor.

4) Tafel 93. Passavant 123.

5) Fehlt bei Passavant. Angewendet in: M. Luther: Vier tröstliche Psalmen an die Königyn zu Hungern. 4. Wittemberg. M. Lotter 1527.

6) Fehlt bei Passavant. Angewendet in: Der Prophet Sachar Ja ausgelegt durch M. Luther. 4. Wittenb. M. Lotter 1528.

7) Passavant 118. Angewendet in: M. Luther, der Prophet Habacuc ausgelegt. 4. Wittemberg, M. Lotter 1526.

8) Passavant 117. Angewendet in: Vertrag des l. Bunds zu Schwaben 1525, in Luthers: Vermanung an die geistlichen, versammlet zu Augsburg etc. 4. Wittemberg 1531 u. in a. mehr.

9) Passavant 121, Schuchardt 144.

10) Passavant 119.

ebenfalls von Cranach. Aus dessen Schule finden sich in der gleichen Offizin eine Anzahl von Titelborduren, die wir übergehen dürfen.

Ein sehr verdienstvoller Buchdrucker Wittemberg's tritt im Jahre 1520 auf — Georg Rhaw (Rau). Wie alle übrigen druckte auch er anfänglich Reformationsschriften Luthers, namentlich aber auch Melanchtons. Hervorgehoben zu werden verdient namentlich die bei ihm erschienene erste Ausgabe von Luthers deutschem Catechismus im Jahre 1529.[1]) Vorzüglich bekannt und renommirt aber wurde Georg Rhaw durch seine vielen mit herrlichen Cranach'schen Holzschnitten versehenen Luther'schen Gebetbücher, Passionen, seine prächtigen Ausgaben des «Hortulus animae», des «Symbolum Apostolorum» und Aehnliches, das derselbe von Ende der zwanziger bis Ende der vierziger Jahre erscheinen liess. Auch Bücherzierrath von Cranach findet sich in seinen Erzeugnissen. Ein Alphabet in der Grösse und der Weise des obgenannten Grünenberg'schen kommt vom Jahre 1522 in seiner Offizin vor, einige unbedeutende solche folgen später und von seinen Titeleinfassungen sind die bemerkenswerthesten:

Die mit den bewaffneten, auf Chimären reitenden Kindern, unten ein Landsknecht und ein bewaffneter Bauer, den Rhaw'schen Schild (ein Kreuz, um welches sich eine Schlange windet) haltend, dazwischen Laubwerk mit Kindern und phantastischen Figuren, oben der Wappenschild Wittemberg's;[2]) eine geistreiche Composition in feinster Federzeichnungsmanier, mit schwarzem Hintergrund, deren Holzschnittausführung zwar vorzüglich gelungen ist, wovon aber selten gute Abdrücke vorkommen.

Die Bordure mit dem Biertrinker, dem Pfeifer, den Landsknechten mit dem Rhaw'schen Schild und den vier Athleten oben, die auf einem Brette den betrunkenen Bauern in die Höhe halten[3]) (Holzschnitt). Eines der launigsten Blätter unseres Meisters.

Eine Copie mit stark schraffirtem Hintergrunde nach der bei Grünenberg sich findenden Bordure Cranach's — den Mann mit dem Rosenkranze und den Nackten vorstellend, kommt, mit dem Jahre 1523[4]) anfangend, ebenfalls in Georg Rhaw's Offizin vor.

Eine, namentlich im Architektonischen wohl gelungene Originalbordure Lucas Cranach's in Justus Jonas Uebersetzung der Apologie der Augsburger Confession[5]) von 1531.

Die schöne Bordure mit den drei Crucifixen.[6]) Diese befinden sich im Vordertheil des Blattes und sind von einer reichen architektonischen Halle umgeben, deren Masswerk, Säulen, Pilaster, Kuppel etc. reich ornamentirt sind. Oben rechts und links je ein Engel mit Christi und Luthers Emblemen: dem Osterlamm und der Rosette.

Die Titeleinfassung mit Samson, den Löwen erwürgend.[7]) Diese Darstellung bildet die untere Querleiste. Die auf den Seitentheilen befindliche Architektur ist schwach und daher diese Bordure vielleicht die Arbeit des jüngern Cranach oder eines der Schüler des älteren.

---

1) Bei Falkenstein irrig 1531. Der grosse und der kleine Catechismus erschienen zum ersten Male 1529, jener bei Rhaw, dieser bei Nickel Schyrlentz.

2) Fehlt bei Passavant. Angewendet in: Bembi Epistola de imitatione. 4. Wittemberg, G. Rhaw 1522.

3) Tafel 92. Passavant III. pag. 407 Nr. 102 weist diese ächt Cranach'sche Bordure Holbein zu.

4) Angewendet in: M. Luther: Ain Sermon von dem Gleyssner vn Offenbarn sünder 4. Wittemberg, G. Rhaw 1523.

5) Apologia der Confession aus dem Latin verdeudschet durch J. Jonam. 4. Wittemberg. G. Rhaw, 1531. Tafel 94.

6) Angewendet in Luthers: Deudsch Catechismus. 4. Wittemberg, G. Rhaw, 1529. Fehlt bei Passavant.

7) Fehlt bei Passavant. Angewendet in: M. Luther. Der CIX. Psalm Deus laudem Wider den Verrheter Juda. 4. Wittemberg, G. Rhaw, 1535. — Das sechste Capitel der Epistel Pauli an die Epheser gepr. durch M. Luther, 4. Ebd. 1533.

Die Einfassung mit David und Goliath[1]). Jener hat mit beiden Händen das Schwert erfasst, um Goliath, der auf der Erde liegt, zu tödten. Rechts und Links an den Seiten Gebirgslandschaft mit Häusern und Felsenschloss. Diese Bordure ist mit Cranach's Zeichen versehen.

Ferner kommt in Rhaw's Offizin viel ähnliches Schmuckwerk aus der Schule Cranach's vor, auf welches wir, seines geringen Kunstwerthes halber, nicht näher eingehen wollen.

Aehnlich verhält es sich mit dem Bücherzierrath des Hans Weiss, eines Buchdruckers, welcher es zwar in Wittemberg nicht zur Berühmtheit gebracht, sich aber später als erster Typograph Berlins[2]) (1540) einen Namen gemacht hat.

Unsere Reihe Wittemberger Offizinen schliesst die des Hans Lufft, des bedeutendsten Typographen der Stadt im 16. Jahrhundert. Dieser war anfänglich in ähnlicher Weise thätig wie die Vorigen. Im Jahre 1534 aber druckte er die erste vollständig ins Deutsche übersetzte Bibel Luthers und diese, wie in jeder Hinsicht, so auch wegen ihrer kunstreichen Ausstattung, bedeutende Erscheinung, war es, welche den grossen Ruf Hans Lufft's als Buchdrucker begründete, ein Ruf, der sich stets vergrösserte und unverändert forterhielt so lange die Offizin bestand. Ausser den mehrfachen Wiederholungen der Bibel, namentlich denen in den Jahren 1541, 45 und 46, gehören die lateinischen Werke Luthers, welche in den Jahren 1538—58[3]) bei ihm zum ersten Male erschienen, mit zu seinen bedeutendsten Publicationen.

Lucas Cranach war vielfach für ihn thätig. Die vielen Holzschnitte seiner Bibeln sind zum grössten Theil nach dessen Zeichnungen geschnitten, ebenso einige schöne Titeleinfassungen, unter welchen jene für die Bibel von 1545 künstlerisch die hervorragendste ist. Auch ein prächtiges Alphabet Cranach's,[4]) zum ersten Male in der Bibel von 1534 theilweise angewendet, ziert, leider niemals in Vollständigkeit, die Lufft'schen Drucke. Die Offizin erlosch erst im Jahre 1584.

Manches vermeintliche Erzeugniss Cranachs muss dessen Sohn Lucas Cranach dem Jüngern überwiesen werden. So ist die bei Passavant[5]) dem Vater zugetheilte Holzschnitteinfassung mit dem Spinettspieler[6]) gewiss ein Erzeugniss des Sohnes, wenn es überhaupt ein Cranach'sches ist. Cranach der Aeltere hätte eine so mittelmässige Composition nicht geliefert, noch weniger aber mit seinem Zeichen versehen.

Wittemberg blieb noch bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts der bedeutendste Druckort der sächsischen Lande. Musste es auch später auf seine präponderirende Stellung zu Gunsten des mächtig aufstrebenden Leipzig verzichten, so wird doch das Andenken an sein ruhmreiches Wirken in jener, für Deutschlands wissenschaftliche Entwicklung, so denkwürdigen Epoche, stets ein unvergängliches sein.

1) Passavant 212. Angewendet in: M. Luther, Eine Heerpredigt Wider den Türcken. 4. Wittemberg, G. Rhaw 1541. M. Luther, Exempel einen Rechten Christlichen Bischoffe zu Weihen. 4. Ebd., 1542 etc.

2) Sein erster Druck in Berlin war die Kirchenordnung der Mark Brandenburg, die er in zwei, fast ganz gleichen Ausgaben, deren jede aus 3 Theilen besteht, im Jahre 1540 herausgab.

3) Es ist ein heute noch ungelöstes Räthsel, wesshalb der zweite Theil dieser Werke 1548 bei einem anderen unbekannten Drucker erschien.

4) Tafel 95.

5) Peintre graveur IV. pag. 22, Nr. 213.

6) Angewendet in: M. Luther: Von den Jüden vnd jren Lügen. 4. Wittemberg, H. Lufft, 1543.

ERFURT.



RFURT war sehr frühzeitig nicht nur eine Pflanzstätte des Buchdrucks, sondern auch der Formschneidekunst. Fast gleichzeitig mit Leipzig (1481) kommt dort (1482) der erste Typograph vor.[1]) Auch der durch seine «Ars moriendi»[2]) bekannte Briefmaler und Xylograph Hans Sporer liess sich daselbst zu fernerer Wirksamkeit nieder. Unter den Druckern Erfurts des 15. Jahrhunderts ragt einer noch tief in's 16. Jahrhundert hinein — Melchior Sachs «zum Leoparden», wie er sich in seinen Schlussschriften nennt. Dieser druckte, als die reformatorische Bewegung vom Jahre 1518 an die Erscheinung jener Fluth von religiösen Streitschriften in Scene setzte, eine grosse Zahl solcher von Luther, Melanchton etc. den Wittemberger Originaldrucken nach. Was Michael Sachs aber bei uns einen Platz anweist, das ist der Umstand, dass derselbe die Titel seiner Flugschriften etwa vom Jahre 1524 an mit vorzüglich in Holz geschnittenen Einfassungen, theils in Originalen, theils in Copien nach Cranach, bestehend, ornamentirte. Namentlich aber nimmt eine dieser Einfassungen, ihrer originellen Composition und brillanten technischen Ausführung halber, unsere besondere Aufmerksamkeit in Anspruch und wir geben ein getreues Bild derselben in Tafel 96, bezüglich ihrer Erklärung auf den Text zu den Tafeln verweisend.

Ausser in der Offizin des Melchior Sachs kommen auch in der des Mathias Maler zu Erfurt Anfangs der zwanziger Jahre Titeleinfassungen in Holzschnitt mit ziemlich selbständigem Charakter vor. Einige derselben, wie beispielsweise jene, welche den Titel zum «Passional Christi vnnd Antichristi», des von diesem Drucke veranstalteten Nachdrucks nach der Wittemberger Originalausgabe von ca. 1521 ziert, tragen das Monogramm B. F. Dieses wird sich wohl auf den Maler oder Formschneider beziehen und nicht den Buchdrucker bezeichnen, da die Buchstaben auf keinen zeitgenössischen Erfurter Typographen passen würden.

1) Paul Wider von Hornbach. Sein Erstlingsdruck war: J. de Lutrea, Quaestiones in libros Aristotelis de anima 1482. Nach Reichhart: (Druckorte des XV. Jahrhunderts. Augsburg 1853.) Lectionarium de tempore. Fol. 1479.

2) Die mit Holzschnitten versehene Ausgabe derselben erschien ohne Ort, aber nachgewiesen zu Bamberg im Jahre 1473. Vgl. Panzer, Annalen I. pag. 72, Nr. 27.





ERLÄUTERUNG DER TAFELN.

Tafel 1.

Zierinitialen in Holzschnitt, aus Erhart Ratdolt's Offizin in Venedig, 1477. Zum ersten Male sind diese herrlichen Buchstaben verwendet in: «Appiani Alexandrini historiae Romanae» und dessen: «De civilibus Romanorum bellis» von genanntem Jahre. In Originalgrösse.

Tafel 2.

Titelverzierung in Holzschnitt aus Erhart Ratdolt's Offizin in Venedig 1478. Diese vortrefflich componirte und geschnittene Arabeske kommt zum ersten Male im nämlichen Werke vor, wie die Initialen der vorigen Tafel.

Es wäre haltlose Conjectur, einen Meister der Ratdolt'schen Bücherornamente nennen zu wollen, nur bemerken wir aus schon oben (Pag. 4—5) angeführtem Grunde, dass weder Ratdolt selbst, noch sein Socius Bernhard Maler von Augsburg, dieser gewesen sein wird. In zwei Drittel der Originalgrösse.

Tafel 3.

Titeleinfassung aus Erhart Ratdolt's Offizin in Venedig. Sie schmückt den Titel zur zweiten Ausgabe des Pomponius Mela dieses Druckers vom Jahre 1478. Diese, sowie die vorgehenden Verzierungen halten wir für Holzschnitt. Einzelne Brüche in den Leisten, in der Art, wie dieselben nur an Holzstöcken zu geschehen pflegen, veranlassen uns dazu. In Originalgrösse.

Tafel 4.

Randeinfassung in Metallschnitt, aus der Offizin der Brüder Giovanni & Gregorio da Gregoriis in Venedig. 1498. Jede Linie dieses, noch heute mustergültigen Erzeugnisses, athmet classischen Geist und lässt ein geradezu staunenswerthes Auffassen der Antike ersehen. Wer so gewandt und mit solchem Stylgefühl den Stift zu führen wusste, wer eine solche Harmonie in der Anordnung des Kunststoffes zu Wege bringen konnte, der musste füglich ein grosser Meister gewesen sein. Wer aber war dieser Meister? Wir glaubten früher das, unten in der Opferscene befindliche, Monogramm S C P I auf den Goldschmied Peregrini (Pass. V. p. 205) deuten zu sollen, (Stephanus Caesenas Peregrini Inventore) aber nach wiederholter Vergleichung von Arbeiten dieses Meisters, welche überhaupt nur in kleinen Nielli's bestehen, mit unserm Blatte standen wir davon ab und die Deutung unseres Monogrammisten bleibt auch fernerhin ein Desideratum. Wir fügen nur hinzu, dass die vorliegende Einfassung das schönste und effectvollste aller Bücherornamente Italiens im Zeitalter der Renaissance war und dass ihre erste Anwendung im «Herodot» der gleichen Drucker vom Jahre 1494 erfolgte. In Originalgrösse.

Tafel 5.

Zierinitialen in Holzschnitt aus den Offizinen Peter Lichtensteins (1496) und der Brüder Bernardino e Matteo Veneti «detti gli Albanesotti» in Venedig und Rom (1492—1510).

Die Buchstaben E, M, R und S sind dem Initialenschatze der letzteren Typographen entnommen und finden sich in deren Venetianer wie Römer Drucken. Störend wirkt die Schraffirung im R.

Die Buchstaben B und C sind aus des Ersteren Offizin und ist besonders das P sowohl in Zeichnung als Ausführung recht wirkungsvoll. In Originalgrösse.

Tafel 6.

Zierinitialen verschiedener venetianischer Offizinen 1489—1500. Das kleine Arabeskenalphabet ist aus der schon bei voriger Tafel erwähnten Offizin der Fratelli Bernardini, kommt jedoch in keinem ihrer Drucke complet vor.

Die beiden herrlich gezeichneten Buchstaben F und H sind aus Ottaviano Scotos Offizin und finden sich in dessen Ausgabe der Nicolaus de Lyra'schen Postille von 1489. Sie gehören zum schönsten und künstlerisch bedeutendsten Initialenschmuck, den wir von italienischen Offizinen im Zeitalter der Frührenaissance haben, und wir machen namentlich auf die Details dieser prächtigen Stücke aufmerksam. Das D (umgekehrt auch als E benützt) ist aus Peter Lichtensteins Druckerei (1496). In Originalgrösse.

Tafel 7.

Titelornament und Einfassung aus der Offizin des L. Soardi in Venedig, 1499.

Diese überaus schöne und geistreiche Original-Titelverzierung eines vorzüglichen, leider anonymen Meisters der lombardisch-venetianischen Schule ist nur wenig bekannt und deren von Hans Holbein ums Jahr 1518 in Basel angefertige Copie (der äussern Bordure) hat bisher als dieses

Meisters Original gegolten (Vgl. Passav. 82 T. III. pag. 400), was sich aber durch den Umstand, dass die vorliegende Verzierung schon im Jahre 1499 vorkommt, von selbst widerlegt. Original-Grösse 285 Mm., Höhe 188 Mm.

Tafel 8.

Ornament und Initialen aus der Offizin des Aldus Manutius Romanus in Venedig. 1499.

Diese prächtigen, jetzt allgemein Giovanni Bellini zugeschriebenen Ornamente, sind dem «Polyphilo» des berühmten Druckers vom genannten Jahre entnommen und zählen zu dem Wenigen, was man von Schmuckwerk in Aldinen findet. In drei Viertel der Originalgrösse.

Tafel 9.

Randeinfassung in Holzschnitt aus der Offizin des Gregorius de Rusconibus in Venedig. Sie dient als Verzierung des ersten Textblattes zu: Philippi Bergomensis, Supplementum Supplementi Chronicarum, welches Werk im Jahre 1506 bei diesem Drucker erschien. Der Reiz des Blattes liegt vorherrschend in dessen unterer Hälfte, namentlich ist das Ornament in der Querleiste ganz vorzüglich. Nicht so effectvoll wirkt der obere Theil durch die Anbringung eines christlichen Symbols, das sich mit antiken Formen schlecht verträgt. Composition und Kunstweise verrathen einen tüchtigen Schüler Giovanni Bellinis. Vortreflich ist die Holzschnittausführung. Das Original hat eine Höhe von 266 Mm. und eine Breite von 183 Mm.

Tafel 10.

Titeleinfassung in Holzschnitt aus der Offizin des Giovanni Tacuino da Tridino in Venedig, 1509.

Diese prächtige, durch schwarzen Untergrund besonders effectvolle Einfassung, ist, wie im figürlichen, so im vegetativen Ornament, gleich vorzüglich. Obgleich kein Meister oder Monogrammist angegeben, glauben wir doch, der Kunstweise nach, eine der besten Arbeiten des Zuan Andrea Vavassore vor uns zu haben. Das Original ist 266 Mm. hoch und 199 Mm. breit.

Tafel 11 (A und B).

Initialen in Holzschnitt der Offizinen des Ottaviano Scoto und (später) Johann Tacuino in Venedig (1490—1510).

Ottaviano Scoto war der erste italienische Drucker, welcher ausser Initialen mit Ornamenten auch solche mit figürlichem Schmuck, namentlich mit Kinderscenen brachte. Welchen Anklang diese prächtigen, durch schwarzen Hintergrund sich besonders vortheilhaft hervorhebenden Zierbuchstaben fanden, das beweisen eine Menge in Italien und in Deutschland, namentlich in Basel, sich findende Nachahmungen. Aehnlicher Initialenschmuck findet sich gleichzeitig in der Offizin des Greg. de Gregoriis in Venedig. In Originalgr.

Tafel 12.

Titelumrahmung in Metallschnitt aus der Offizin des Gregorius de Rusconibus in Venedig 1512, aus vier zusammengefügten Leisten bestehend. Die linke Seitenleiste ist eine Verjüngung der rechten. Die untere Querleiste war schon im Jahre 1506 in der nämlichen Offizin in Verwendung und kommt in: Philippi Bergomensis, Supplementum supplementi Chronicarum von jenem Jahre zum ersten Male vor. Der Meister dieser hübschen Einfassung ist unbekannt. In der Mitte, ganz unten bemerkt man das Monogramm L A, welches Passavant nach Heinecken und A. ohne irgend welchen Beweis auf den Buchdrucker Lucas Antonio Giunta deutet. Wir glauben aber kaum an die Möglichkeit, dass dieser, damals schon im Besitze einer sehr bedeutenden Offizin, selbst wenn er Maler oder Formschneider gewesen wäre, sich selbst Concurrenz gemacht und seine Erzeugnisse andern Buchdruckern abgetreten hätte. Das Original hat eine Höhe von 274 Mm. und eine Breite von 172 Mm.

Tafel 13 und 14.

Randeinfassung, aus vier Leisten bestehend, und Zierinitialen in Metallschnitt aus der Offizin des Ottaviano dei Petrucci in Fossomprone (Kirchenstaat) 1513. Dieser durch die Erfindung des Notendrucks mit beweglichen Typen hoch berühmte Italiener excellirte in seinen letzten Lebensjahren auch als Buchdrucker. Seine Bücherornamente sind herrlich und höchst wahrscheinlich von ihm eigenhändig in Metall geschnitten.

Auf den vorliegenden Tafeln sind Zierleisten und Initialen, wie sie in Ottaviano's Druckwerk: Paulini de Middelburg «De recta Paschae celebratione» von 1513 reichlich zu sehen sind. Leiden auch die Figuren theilweise etwas an Kürze, so ist doch der Gesammteindruck dieser Ottavianischen Verzierungen ein überaus günstiger. In Original-Grösse.

Tafel 15.

Portrait mit ornamentaler Einfassung in Holzschnitt aus der Offizin des Alessandro Minutiano in Mailand 1503. — In Composition wie in technischer Ausführung gleich vorzüglich, findet sich dieser Holzschnitt in der Mailänder Chronik des genannten Druckers von 1503 und stellt deren Autor Bernardino Corio vor. Der Meister ist unbekannt. Die Unterschrift: S. Dvlcini bezieht sich auf den Verfasser der über derselben stehenden lateinischen Verse. Aus dem untersten Buchstaben jeder Seite des, zur Linken des Gelehrten etwas in der Höhe, aufgeschlagenen Buches (Mediolanum a Gallis conditum) ist bei Nagler (Monogr. I. Nr. 921) der Monogrammist A. M. entstanden. Höhe des Originals 284 Mm., Breite 159 Mm.

Tafel 16.

Randeinfassung in Holzschnitt aus der Offizin des Hieronymus Soncinus in Fano 1507, von Florio Vavassore.

Unter dieses geschickten Buchdruckers Bücherzierrath ist die vorliegende, in dessen Fanoer wie Ortonaer Drucken, häufig verwendete Einfassung am ansprechendsten und in frühen Drucken recht wirkungsvoll. Der gegenwärtige vorzügliche Abdruck ist dem «Decachordon Marci Vigerii» von 1507 (Fano) entnommen. In Originalgrösse.

Tafel 17.

Titeleinfassung und Initialen in Metallschnitt aus der Offizin des Alexander Paganini in Tusculano (am Garda-See) ca. 1520. Diese Bandwerkornamente bieten uns hübsche Specimina von Bücherschmuck in mauresker Manier, welche zu jener Zeit beliebt und in häufiger Anwendung war. Namentlich verwendete Paganini vorzugsweise und mannigfaltig in seiner Offizin Ornamente solchen Genres.

In Deutschland führte dieselben Albrecht Dürer ein und wir werden ein einschlägiges Erzeugniss dieses Meisters auf Tafel 35 bringen. In drei Viertel der Originalgrösse.

Tafel 18.

Titelholzschnitt (Tiefschnitt) aus der Offizin des Johann Othmar in Augsburg 1502. Der äusseren Form nach trägt dieses Blatt den vorwiegend gothischen Charakter, in einzelnen Parthien aber, namentlich im Vegetativen, tritt die realistische Auffassungsweise der Renaissance hervor Wir bringen diese Abbildung mehr zu dem Zwecke, ein Specimen der damals aufs höchste entwickelten Technik des Tiefschnittes zu bieten. In letzterem wird die Zeichnung, ähnlich wie beim Kupferstich in die Holz- oder Metallplatte eingegraben, so dass das Bild sich im Abdruck weiss aus schwarzem Grunde hervorhebt. Brillante Abdrücke, wie der, nach welchem die gegenwärtige Reproduction gemacht ist, sind indessen sehr selten. Originalgrösse.

Tafel 19.

Titelholzschnitt aus der Offizin des Erhart Oeglin und Jörg Nadler in Augsburg von Hans Burgmair, 1508.

Wir haben über dieses, für die Entwicklung der Renaissance in Augsburg, sehr merkwürdige Blatt (Seite 14—15) bereits ausführlicher berichtet und verweisen daher hier lediglich auf das dort Gesagte. In Originalgrösse.

Tafel 20.

Titelholzschnitt mit Randeinfassung aus Johann Miller's Offizin in Augsburg 1514.

Die vorliegende Composition ist von Daniel Hopfer. Sie ist die erste, die derselbe für Bücherornamentik geliefert und gehört hinsichtlich ihrer Qualität zu den schwächeren Arbeiten, die wir von diesem Meister haben. Abgesehen von den Figuren unter dem Titel, ist auch die Einfassung, besonders in ihrem untern Halbtheil, noch ziemlich unbeholfen und die aus der Antike herbeigezogenen Motive sind recht schwach. Immerhin aber ist der Gesammteindruck ein guter. Die Einfassung wurde nur in Eck's «Chrysopassus» verwendet. Höhe des Originals 253 Mm., Breite 173 Mm.

Tafel 21.

Titeleinfassung in Holzschnitt aus der Johann Miller'schen Offizin in Augsburg 1516. Der Meister, Daniel Hopfer, ist sofort zu erkennen. Bei etwas unruhigem Aufbau ist diese Bordure doch effectvoll, namentlich verdient sie wie alle Hopfer'schen Bücherornamente, ihrer Originalität halber alle Beachtung. Originalgrösse 250 Mm. zu 165 Mm.

Tafel 22.

Titeleinfassung in Holzschnitt aus Johann Miller's Offizin in Augsburg 1516 von Hans Burgmair.

Es zählt dieses Blatt zu den bedeutendsten, im Holzschnitt vervielfältigten des Meisters. Costüm, Faltenwurf und Perspective sind hier gleich vorzüglich. Die brillante Holzschnittausführung ist ein Werk des grossen Formschneiders Jost Dienecker. Höhe des Originals 252 Mm., Breite 166 Mm.

Tafel 23.

Titelornament aus der Offizin des Sylvan Othmar in Augsburg 1516 von Daniel Hopfer.

Die vorliegende Arbeit ist die hervorragendste dieses Meisters in der Bücherornamentik. Sie trägt wie alle seine ähnlichen noch nicht den Stempel der Vollkommenheit an sich, aber die Art und Weise, wie Hopfer hier das Ornamentale behandelt, übt einen bestechenden Reiz auf jeden Beschauer aus. Kein Wunder daher, dass trotz mancher Schwäche des Blattes, dasselbe als eines seiner bedeutendsten zu jeder Zeit gegolten hat. — Hopfer's Zeichen ist in der Stirne des oben in der Mitte befindlichen Mascarons angebracht. — In Originalgrösse.

Tafel 24.

Titeleinfassung in Holzschnitt aus Sylvan Othmars Offizin in Augsburg, 1516.

Der Meister ist der des vorigen Blattes. Sein Monogramm findet sich in der untern Querleiste innerhalb der beiden phantastischen Gestalten: links das D und rechts das H. In Originalgrösse.

Tafel 25.

Dieser vorzüglich gezeichnete Reichsadler, ein herrliches Erzeugniss Hans Burgmair's, ziert den Titel zu: Joan. Eckii, In summulas Petri Hispani extemporaria etc. Fol. Augsburg, Johann Miller, 1516. Die Jahrzahlen in den drei Wappenschildern von Ingolstadt, Freiburg und Tübingen haben auf die Gründungsjahre der dortigen Universitäten Bezug. Das Monogramm des Meisters befindet sich unten, zur Rechten und Linken der Schwanzfedern des Adlers.

Die Holzschnittausführung, welche eine geradezu grossartige Technik bekundet, ist zweifellos ein Werk des Jost Dienecker. Die guten Abdrucke (der vorliegende Druck ist nach einem superben reproduzirt) sind sehr selten. In Originalgrösse.

Tafel 26.

Bordure aus Sylvan Othmars Offizin in Augsburg von 1517 in Holzschnitt (Tiefschnitt). Sie ist eine zweifellos Daniel Hopfer'sche Composition. Flott und originell gezeichnet, ist dieselbe leider etwas zu dunkel gehalten. In Original-Grösse.

Tafel 27.

Titeleinfassung in Holzschnitt (Tiefschnitt) aus der Offizin Dr. Sigmund Grimm's und Marx Wirsung's in Augsburg, 1519. Diese Einfassung hat entschieden Burgmair'schen Charakter und ist ein wohlgelungener Versuch dieses Meisters im rein Ornamentalen. Die frühen Abdrücke davon kommen in obiger Offizin vom Jahre 1518 an vor und sind den späteren aus Steiner's Offizin, welche nach der Vergantung Dr. Grimm's dessen Bücherzierrath fortverwendete, vorzuziehen. In Originalgrösse.

Tafel 28.

Holzschnitt-Titelumrahmung aus der Offizin des Dr. Sigmund Grimm und Marx Wirsung's in Augsburg von Hans Burgmair 1518. Auch sie bietet ein prächtiges Specimen seiner Fertigkeit im Ornamentalen. Der Buchdrucker H. Vietor in Wien verwendete später eine ziemlich gute Copie davon. In Originalgrösse.

Tafel 29.

Titeleinfassung in Holzschnitt aus der Offizin des Dr. Grimm und Marx Wirsung's in Augsburg von Hans Burgmair 1520. Wenn auch nicht durchweg gleich vorzüglich gelungen

gehört dieses Blatt doch zu des Meisters hervorragendsten Arbeiten für Bücherornamentik. Die Abdrücke sind nur in den Erzeugnissen obiger Offizin gut. Spätere aus Steyners Presse verrathen schon die Abnützung des Stockes. Originalgrösse: 250 Mm. Höhe, 165 Mm. Breite.

Tafel 30.

Titeleinfassung in Holzschnitt (Tiefschnitt) aus Sylvan Othmars Offizin in Augsburg 1520, von Daniel Hopfer. Sie charakterisirt sich wie seine übrigen und besteht aus vier einzelnen Leisten. Wir glauben, dass diess die letzte Verzierung in Holzschnitt war, die Hopfer für eine Offizin gemacht hat. Es kommen nach dieser Zeit überhaupt nur noch Kupferstiche von ihm vor. Originalgrösse.

Tafel 31 (A und B).

Zierleisten und Initialen in Holzschnitt aus Heinrich Steyner's Offizin in Augsburg 1524—46, von Hans Burgmair. Haben wir die Befähigung dieses Meisters im Ornamentalen schon aus seinen Titeleinfassungen kennen gelernt, so sehen wir ihn hier als höchst gewandten Zeichner von Vignetten, namentlich aber von Zierbuchstaben, deren Motive allerliebst sind und den Dürer'schen nichts nachgeben. In $^2/_3$ der Originalgrösse.

Tafel 32.

Randeinfassung in Holzschnitt aus der Offizin des Friedr. Peypus in Nürnberg 1513. Sie bietet uns die erste und herrlichste Schöpfung Albrecht Dürers für Bücherornamentik, gewöhnlich die Pirkheymer'sche Bordure genannt, nach dem Wappenschild des Wilibald Pirkheymer, welcher sich, von zwei Engeln gehalten, auf der untern Querleiste befindet. Die Engelfiguren, das Weinlaub mit den Trauben und die Festons, das sind Dinge, wie sie eben nur ein Dürer machen konnte, und jeder Strich dieser Composition zeigt uns das selbständige Schaffen des grossen Meisters. In Originalgr.

Tafel 33.

Cruzifix mit allegorischer Umrahmung aus Hieronymus Hölzels (später Fr. Peypus) Offizin in Nürnberg 1517, von Albrecht Dürer. Diese Composition schliesst sich würdig der vorigen an und ist nebenbei auch ein Meisterwerk der Holzschneidekunst. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir den Hieronymus Resch als Formschneider dieses vorzüglichen Blattes nennen. Die erste Anwendung des Stockes geschah im Eichstätter Missale Hölzels von 1517, später kommt das Blatt in Drucken des Fr. Peypus vor, wie beispielsweise im 3. Theile des Neuen Testaments Martin Luthers von 1524 als Titelverzierung. In $^3/_4$ der Originalgrösse.

Tafel 34.

Titeleinfassungen aus der Offizin des Johann Stüchs in Nürnberg von Albrecht Dürer 1517. Die Entstehung dieser, aus vier einzelnen Leisten bestehenden, Einfassung fällt in dieselbe Zeit, wie die der vorigen. Wir machen besonders auf die treffliche Architectur mit der cassettirten Halle in der rechten Seitenleiste aufmerksam. Auch hier ist die Holzschnittausführung eine vorzügliche und wohl ebenfalls von Hieronymus Resch. In Cölner Drucken der zwanziger Jahre kommt eine gute Copie vor. In Originalgrösse.

Tafel 35.

Titeleinfassung in Holzschnitt aus der Offizin des Fr. Peypus in Nürnberg von Albrecht Dürer, 1523. Diese in ähnlicher Weise wie des Meisters Stickmuster, (Bartsch 140, 143, 146) componirte Bandwerkverzierung mauresker Art ist bis jetzt nicht citirt worden. Deren Motiv brachte Dürer wohl von Italien, woselbst ähnliche Einfassungen zu jener Zeit mehrfach vorkommen. (Vgl. Tafel 17.) In Originalgrösse.

Tafel 36.

Titelumrahmung im Holzschnitt aus Anton Kobergers Verlag (Saccon) in Nürnberg von Hans Springinklee 1516.

Wir haben dieses, zu den bessern Werken des Meisters gehörende, Bücherornament bereits oben (unter Nürnberg) beschrieben und machen hier nur noch darauf aufmerksam, dass die über dem Architrav befindlichen Kinderfiguren, namentlich die Schildhalter, Dürer'schen Motiven entlehnt sind. (Vgl. die Pirkheymer'sche Bordure.) Grösse des Originals 272 Mm., Höhe 184 Mm. Breite.

Tafel 37 (A und B).

Zierbuchstaben aus der Offizin des Stadtschreibers Jakob Köbel in Oppenheim 1512—13.

Wie schon oben (s. Oppenheim) erwähnt, sind diess die ersten Zierinitialen, welche in einer deutschen Offizin vorkommend, ausgesprochenen Renaissance-Charakter tragen. Freilich ist wahrzunehmen, dass der Künstler nach einem italienischen Originale gezeichnet hatte, denn manche Buchstaben, die in jenem wohl nicht vorhanden waren, sind hier nur unvollkommen gelungen, wie denn das grosse D, das M und selbst das grosse T nicht italienisch, sondern eigene Composition des deutschen Zeichners sind, der Renaissance bieten wollte aber noch nicht recht konnte. Wir haben aber hier das Streben Jak. Köbels anzuerkennen, classische Formen zur Geltung zu bringen und desshalb fanden diese Initialen hier ihren Platz. In $^2/_3$ der Originalgrösse.

Tafel 38.

Titeleinfassung in Holzschnitt der Johann Froben'schen Offizin in Basel von Urs Graf. Nur wenig Originelles ist an ihr zu bemerken, fast Alles ist von Albrecht Dürer erborgt und zwar diente dessen Pirkheymer'sche Einfassung als Vorlage. In Originalgrösse.

Tafel 39.

Zierleisten aus Johann Frobens Offizin in Basel von Urs Graf. Sie sind vom Jahre 1515 an in den Drucken dieser Offizin zu finden. Bezüglich ihres Kunstwerthes gilt das Nämliche, was wir über denjenigen der vorigen Tafel bemerkten. Die Holzschnittausführung ist dagegen hier eine vorzügliche. Grösse der Originale 269 Mm. Höhe 36 und 28 Mm. Breite.

Tafel 40.

Titeleinfassung, aus vier Leisten bestehend, aus der Offizin des Johann Froben in Basel 1515, von Urs Graf.

Auch bezüglich dieser gilt das vorher Gesagte. Originalgrösse. 270 Mm. Höhe, 198 Mm. Breite.

Tafel 41.

Titeleinfassung in Holzschnitt aus Johann Frobens Offizin in Basel von Hans Holbein, 1516.

Dieses Blatt ist in kunstgeschichtlicher Beziehung von grösster Bedeutung, denn es bietet uns Hans Holbein des Jüngern erstes, durch Namensbeifügung beglaubigtes, Erzeugniss, ebenso sein frühestes solches, das durch den Holzschnitt vervielfältigt ward. Wir wagen nicht zu untersuchen, ob Holbein hier ganz selbständig, oder mit theilweiser Zuhülfenahme italienischer Vorbilder gearbeitet hat, auf welch Letzteres so manches Motiv in dem Blatte deutet. Ersichtlich ist jedenfalls, dass Holbein schon zu jener Zeit die Renaissance aufzufassen und wiederzugeben wusste, wie kein anderer Künstler Deutschlands. In Originalgrösse.

Tafel 42.

Titelornament in Holzschnitt aus Johann Frobens Offizin in Basel 1518, von Hans Holbein.

Weder Passavant noch Woltmann beschreiben dieses Blatt, das wir aber doch Holbein zuschreiben müssen, da es so manches, seiner Kunstweise Verwandte, hat. Insbesondere die Knaben auf den Delphinen sind so keck gezeichnet und in der Bewegung so gelungen, dass wir keinen Basler Meister wüssten, der das so zu Wege bringen konnte wie Holbein. Nur das Ornamentale hat etwas ihm Fremdartiges. Uebrigens ist es sehr möglich, dass der Meister nach einem italienischen Originale, wenigstens theilweise, gezeichnet hat: Viel Aehnliches hat das Blatt in der Kunstweise mit jenem, welches Woltmann (Holbein II. p. 210 Nr. 15) beschreibt. In Originalgrösse.

Tafel 43.

Titeleinfassung in Holzschnitt aus der Offizin des Johann Froben in Basel, 1518, von Ambrosius Holbein.

Als Vorwurf nahm der Meister den Tod der Lucretia. Die ornamentale Beigabe ist schwach und das darin aus der Antike Herbeigezogene recht unbeholfen. In Originalgrösse.

Tafel 44.

Titelumrahmung in Holzschnitt aus der Johann Froben'schen Offizin in Basel, 1518, von Hans Holbein.

Die Darstellung des Todes Johannes des Täufers, welche die untere Querseite des Blattes einnimmt, ist zwar im Figürlichen kein Meisterwerk, um so vorzüglicher aber ist die darüber befindliche reich ornamentirte Säulenhalle, welche, wohl durchdacht und mit Stylgefühl gezeichnet, so recht eines Hans Holbein werth ist. Woltmann (Holbein II p. 205. Nr. 1) weist das wirkungsvolle Blatt dem Ambrosius Holbein zu. Wir glauben aber nicht, dass dieser im Architectonischen ungewandte Meister eine so bedeutende und stylvollkommene Leistung zu Stande gebracht hätte. In Originalgrösse.

Tafel 45.

Titelumrahmung aus Froben's Offizin in Basel, 1519, von Hans Holbein. — (Mutius Scävola und Porsenna.)

Es ist diess die erste Einfassung des Meisters, bei welcher ihm eine Scene aus der antiken Geschichte als Vorwurf gedient hat. Das Figürliche ist, vom Anachronismus im Costume abgesehen, vortrefflich gezeichnet und voll Leben; noch etwas unbeholfen ist das Ornamentale und auch die Kindergruppe oben ist im Anatomischen etwas mangelhaft, dagegen vorzüglich in der Bewegung. Wir haben übrigens beizufügen, dass die gegenwärtige Einfassung schon im Jahre 1516 in Basler Drucken vorkommt, dieselbe daher als eines der Erstlingswerke des Meisters alle Anerkennung verdient. Woltmann (Holbein I. pag. 196) gibt Metallschnittausführung an, wir haben es aber hier mit Holzschnitttechnik zu thun. In Originalgrösse.

Tafel 46.

Titelumrahmung in Holzschnitt aus Johann Frobens Offizin in Basel 1519, von Ambrosius Holbein.

Die untere Querleiste nimmt des Künstlers Darstellung der Verleumdung nach Lucians Beschreibung ein, eine im Ganzen nicht glückliche Composition, namentlich sind die Figuren des Betrugs, des Neids und der Verdächtigung steif. Viel anmuthiger und in wohlgelungener Stellung ist die Darstellung der «Wahrheit»; auch die der «Verleumdung», welche den Angeschwärzten recht natürlich am Schopfe herbeizieht, hat Leben. Die Figuren der Seitenleisten, «Caritas» und «Fortitudo», «Justitia» und «Temperantia» sind nicht schlecht, nur die fliegenden Haare der «Mässigung und Liebe» etwas missglückt. Vorzüglich dagegen ist die Darstellung der «Hermannsschlacht» in der obern Querleiste. Lebendig schildert der Meister darin eine Kriegsscene, allerdings im Gewande seiner Zeit, doch das muss man ihm nachsehen. Aber abgesehen vom Anachronismus lässt das Figürliche in ihr Nichts zu wünschen übrig. Vortrefflich namentlich ist die Scene gegeben, wie der deutsche Krieger dem Welschen die Zunge ausschneidet, wobei Ambrosius nicht vergass, des ersteren Ausruf: «Tandem vipera sibilare desiste» (Hör' endlich auf zu zischen, Natter!) auf dem, sich neben der Scene erhebenden, Steinmonument inschriftlich anzubringen. Des Meisters Monogramm findet sich auf dieser Darstellung zweimal. Erst neben: «Varus Quintilianus», dann unterhalb der erwähnten Inschrift mit dem Datum 1517. Störend auf das Ganze wirken dessen ornamentale Beigaben, die durchweg höchst mittelmässig sind. — In Originalgrösse.

Tafel 47.

Titeleinfassung in Holzschnitt aus Andr. Cratander's Offizin in Basel 1519, von Ambrosius Holbein. (Hercules Gallicus, Allegorie auf die Beredsamkeit.) Diese Einfassung zeigt uns so recht die Schwäche dieses Meisters im Ornamentalen, namentlich in der Architectur, wo ihm bei den Säulen der Unterschied zwischen Capitäl und Base nicht klar ist. Dagegen sind die Figuren auf diesem, wie den meisten seiner Blätter, wohl durchgeführt und voll Leben. In der Landschaft tritt hier seine besondere Vorliebe für spitzige Berge zu Tage. Das Monogramm unten rechts bezieht sich auf den Formschneider. Woltmann (Holbein II. pag. 221) spricht dem Blatte Holbein'schen Charakter ab. Das Figürliche, welches hier theilweise sogar besser wie das auf der vorigen Tafel ist, das Landschaftliche, sowie das Baroke im Ornament veranlassen uns aber, bei unserer Meinung zu bleiben. Grösse des Originals 265 Mm. Höhe, 178 Mm. Breite.

Tafel 48.

Randeinfassung in Holzschnitt aus Johann Froben's Offizin in Basel, 1519 von Ambrosius Holbein.

Die untere Querseite nimmt die Beschreibung des Hoflebens (Imago vita aulicae) nach Lucian ein. Eine Reihe

personifizirter Eigenschaften desselben schildert die Gefahren und Glückswandlungen, denen der Höfling ausgesetzt ist. Die Hoffnung empfängt den zu Hofe Gehenden an der Schwelle eines prächtigen Palastes, begleitet ihn durch die verschiedenen Hemmnisse und Täuschungen höfischen Lebens um ihn endlich der Verzweiflung zu übergeben, die den Unglücklichen in nicht sanfter Weise aus dem Palaste entfernend, es der Reue überlässt, sich ferner mit ihm zu beschäftigen. An den Seitenleisten sind sinnreich Venus und Fortuna, Cupido und Adulatio angebracht, oben zwei mythologische Scenen: Mercur, Apollo die Leier überreichend und die Verwandlung der von Apollo verfolgten Daphne in einen Lorbeerbaum. Dieses Blatt ist eine der geistreichsten Schöpfungen des Ambrosius Holbein, die in fast allen Theilen künstlerisch wohlgelungen ist. Nur im Ornamentalen treten auch hier wieder die baroken Ideen unseres Meisters zu Tage. — In Originalgrösse.

Tafel 49.

Zierleisten in Holzschnitt aus Valentin Curio's Offizin in Basel 1523, von Hans Holbein. In zwei Drittel der Originalgr.

Die beiden langen Leisten mit den musicirenden Satyren sind in Holbeins Manier von dem französischen Meister Oronce Fine gezeichnet und finden sich in dessen: Protomathesis (Fol. Paris, 1532.) Sie sind in Originalgrösse.

Tafel 50 und 51.

Signete, Leisten verschiedener Buchdrucker und Holzschnitteinfassung der Cratander'schen Offizin in Basel 1523. — Tafel 50 zeigt uns zunächst ein Cratander'sches Signet, umgeben von vier, mit grossem Geschick und Verständniss für Renaissanceornamentik von Meister J. F. in Metallschnitt ausgeführten Leisten. Zur Rechten und Linken Signete Valentin Curio's in Basel, (Parrhasius Tafel) beide wohl von Holbein. Oben in der Mitte des letzteren herrlich gezeichnete Druckermarke für die Chr. Froschouer'sche Offizin (ca. 1528), daneben zur Linken ein zweites Signet Cratanders (die Gelegenheit) von Meister J. F., zur Rechten das Signet Bebels (Palma Bebeliana) von Holbein. Beide in schön geschweiften Schildern im italienischen Geschmacke.

In der Mitte von Tafel 51 macht sich vor Allem die Palma Bebeliana bemerkbar, in Zeichnung ein Meisterwerk Holbeins, im Schnitte ein solches Hans Lützelburgers, hier zugleich im seltenen ersten Zustande mit der Inschrift im Deckel: «Verdruck mich Armen nit.»

Zur Linken dieses Signets eine kleine Titeleinfassung in Metallschnitt (Meister J. F.) der Cratander'schen Offizin, zur Rechten eine Druckermarke Valentin Curios von Holbein. Oben das seltene Druckerzeichen des Buchdruckers Heinrich Steyner's in Augsburg, von Nagler (Monogramm. III. Nr. 1449) ihm selbst zugeschrieben. (?) Unten rechts ein Signet des Basler Verlegers Joh. Tschabler, genannt Wattinschnee, zur Linken ein weiteres Zeichen Valentin Curio's, beide muthmasslich von Holbein.

Tafel 52.

Randeinfassung, aus vier Metallschnittleisten bestehend, der Joh. Froben'schen Offizin in Basel 1521, von Meister J. F.

Als Vorwurf nahm derselbe Scenen aus der mythologischen Fabel von Tantalus und dessen Sohne Pelops. Das Blatt ist in der Architektur wie im Figürlichen gleich vorzüglich. Wie Holbein sucht auch Meister J. F. im Costume den Anachronismus zu vermeiden, was ihm, mit Ausnahme der beiden Figuren von Gott Jupiter, welche sich in pelzverbrämten Mänteln etwas komisch ausnehmen, hier recht wohl gelungen ist. In Originalgrösse.

Tafel 53.

Titeleinfassung in Holzschnitt aus Johann Frobens Offizin in Basel 1523, von Hans Holbein (Kleopatra mit Tempelraub des Tyrannen Dionysius.)

Eine der letzten und grossartigsten Schöpfungen des Meisters vor seiner ersten englischen Reise und etwa Ende des Jahres 1522 componirt. Hier hat Holbein die Antike ganz erreicht und sich vom Anachronismus vollständig frei gemacht. Das Blatt wurde mehrfach copirt. Die beste Nachahmung ist die in Euchar. Hirtzhorns Offizin in Cöln von 1523 an vorkommende. — In Originalgrösse.

Tafel 54.

Titeleinfassung in Holzschnitt aus H. Frobens (später Johann Walders) Offizin in Basel, von Hans Holbein.

Wir haben in dieser Bordure dessen berühmte Cebestafel zu bewundern. Holbein übernahm hier die Aufgabe, die Theorie des Philosophen Cebes über den Weg des Menschen zur wahren Glückseligkeit in einem Bilde darzustellen. Und wie staunenswerth hat der Meister trotz des beschränkten Raumes das grosse Material in ein harmonisches Ganze bringend, diese Aufgabe gelöst. Es ist begreiflich, dass dieses Blatt das grösste Aufsehen machte und desshalb sofort mehrfach copirt worden ist. Selbst der Besitzer des Originals Joh. Froben verwendete neben demselben eine Copie. — Zwei weitere solche finden sich in Druckerzeugnissen des Andreas Cratander, darunter eine, von dem Formschneider Hermann bezeichnete. — In Originalgrösse.

Tafel 55.

Titelbordure in Metallschnitt aus der Offizin des Adam Petri in Basel 1525, von Hans Holbein. Der Meister gab hier die Scene wie Marcus Curtius, ein edler Römer, sich für das Wohl seiner Vaterstadt durch den Sprung in eine Kluft freiwillig den Tod gab. Dieses Blatt gehört, namentlich im Architektonischen und wegen seiner vorzüglichen Perspective zu Holbeins besten Erzeugnissen für Bücherornamentik. Dass die Säulenbogen zur Rechten und Linken spitzig zulaufen, muss wohl durch die Schuld des Metallschneiders (J. F.) geschehen sein, Holbein hatte sie sicher nicht so gezeichnet. In Originalgrösse.

Tafel 56.

Titeleinfassung in Holzschnitt aus Adam Petri's Offizin in Basel 1523, von Hans Holbein. (Hercules und Orpheus.)

Dieses prächtige Blatt zeigt uns so recht die Fortschritte Holbeins während der 6 Jahre seines Aufenthalts in Basel. Jetzt versteht er Figürliches und Ornamentales gleich zu beherrschen. Welches Leben ist in den beiden Figuren des Hercules und wie anmuthig sind die Ornamente am Sockel des Pilaster-Portals. Das Ganze überhaupt ein Bild prächtigster, deutscher Frührenaissance. Welcher Unterschied zwischen seinen jetzigen Erzeugnissen und denen vor 6 und 7 Jahren! Man vergleiche nur beispielsweise, um diesen Unterschied recht auffallend zu sehen, das Figürliche dieser Tafel mit demjenigen der Tafel 44 und 45.

Auch die Holzschnittausführung ist hier eine vortreffliche und wohl von Hans Lützelburgers kunstgeübter Hand. — In Originalgrösse.

Tafel 57.

Titeleinfassung in Holzschnitt aus Adam Petris Offizin in Basel (ca. 1524) von Hans Holbein. — War dieser im Wiedergeben von Darstellungen aus dem profanen Leben unübertroffen, so lernen wir denselben hier auch als Meister auf religiösem Gebiete kennen. Wie grossartig sind die beiden Figuren des Petrus und Paulus, und wie geistreich wusste er ausser den Symbolen der vier Evangelisten noch jenes von Christus als Löwenbezwinger einzuflechten. Holbein hat dieses herrliche Blatt zweimal in verschiedener Grösse gezeichnet, in beiden für obige Offizin. In der Holzschnittausführung glaubt Woltmann ein Werk Lützelburgers zu sehen, welcher Ansicht wir uns vollkommen anschliessen. Den auf dem Löwen reitenden Christusknaben von Säulenarchitektur umgeben, führte Adam Petri auch als Drucksignet. Originalgrösse 245 Mm. Höhe, 170 Mm. Breite.

Tafel 58.

Titeleinfassung in Metallschnitt aus Andreas Cratanders Offizin in Basel 1525, von Meister J. F.

Diese reiche Composition zählt zu des Meisters besten Arbeiten. Höchst effectvoll wirkt namentlich die Scene in der oberen Querleiste mit Christus vor Gott Vater und dem Engelsconcert. Auch die untere Scene mit der Aussendung der Apostel ist geistreich und von dramatischer Wirkung. Endlich aber ist das Ornamentale, namentlich das Architektonische ebenso vorzüglich erdacht als wiedergegeben. Hinsichtlich der technischen Ausführung bemerken wir, dass diese wohl die vollkommenste Leistung im Metallschnitte unseres Meisters ist. In Originalgrösse.

Tafel 59.

Initialen aus der Johann Froben'schen Offizin in Basel 1518 bis 1527 von Hans Holbein und Meister I. F. — Vierzehn Buchstaben in Holzschnitt, aus des Meisters Bauern-Alphabet, einer seiner pikantesten und launigsten Schöpfungen. Diese Initialen, deren einzelne geradezu anstössigen Charakters sind, wurden von Froben ohne Bedenken in theologischen Werken verwendet, und die damalige Welt war harmlos genug, darin nichts Unanständiges zu suchen, oder besser — zu finden.

Neun Initialen in Metallschnitt des Meisters I. F. Die Kunstweise dieser Initialen, von welchen complete Alphabete existiren, (V. Weigel, Altdeutsches Holzschnittalphabet, S. 4.) entspricht ganz derjenigen unseres Meisters, dessen selbständiges Schaffen wir schon S. 36 besprochen und anerkannt haben, und welchem wir daher die Composition dieser Initialenfolgen zuerkennen müssen. In Originalgrösse.

Tafel 60.

Kinderalphabet aus Cratander's und Bebel's und Initialen aus Valentin Curio's Offizin in Basel, 1527—1532, von Hans Holbein. — Das in 24 Buchstaben complet vorliegende Kinderalphabet gehört zu des Meisters herrlichsten Erzeugnissen in Initialenschmuck. Es wurde ursprünglich wohl in Holz geschnitten, später aber zum Gebrauch für die Offizin clichirt. In: Lactantii divinae institutiones (1532) kommt beispielweise (Blatt 95) das A auf einer Seite zweimal vor, woraus unsere Angabe hinreichend bekräftigt wird. Die neun grössern Initialen sind dem in Valentin Curio's Drucken von etwa 1522 an vorkommenden grossen Kinderalphabet Holbein's entnommen. Beide Suiten in Originalgrösse.

Tafel 61.

Initialen und Druckermarke in Holzschnitt aus Henric Petri's Offizin in Basel 1528 von Hans Holbein. — Zierinitialen in Holzschnitt aus Joh. Fabers Offizin in Freiburg i. B. (ca. 1535, vorher in Basel von 1527 an.) Letztere nehmen den untern Theil der Tafel ein und sind sämmtlich horizontal schraffirt. Ihr Meister schliesst sich der Basler Schule an. In seinen Basler wie Freiburger Drucken benützt Faber ein holbeineskes Druckersignet: einen geschweiften Schild, ähnlich des Cratander'schen, mit dem gordischen Knoten, welcher von einer mit einem Schwerte bewaffneten Hand zerhauen wird. — In drei Viertel der Originalgrösse.

Tafel 62.

Hans Holbeins berühmte Todtentanzinitialen, ca. 1523. Diese oftmals beschriebenen und mehrfach in Copien publicirten Initialen sind nicht nur das Grossartigste, was der grosse Meister für Bücherornamentik geliefert, sondern auch überhaupt die geistreichste, künstlerisch bedeutendste Schöpfung deutscher Frührenaissance im Initialenschmuck. Gleich bewunderungswürdig aber ist die technische Ausführung dieser Stücke, welche allgemein als das Werk des Hans Lützelburger gilt. Eine heute noch nicht ganz gelöste Frage ist die, ob wir es hier mit Holz- oder Metallschnitttechnik zu thun haben. So Manches, insbesondere die Feinheit der Striche, die schmalen Umfassungslinien u. A. sprechen für die letztere, während die Weichheit in der ganzen Wiedergabe der Zeichnungen kaum durch Metallschnitt erreicht werden konnte und desshalb für Holzschnittausführung zeugt. — Die früheste Anwendung einzelner Buchstaben in Druckwerken erfolgte in Johann Bebels Offizin um's Jahr 1524 (vermuthlich in dessen griechischem Testament 1524. S. im Uebrigen Woltmann, H. Holbein II. pag. 199.) Die vorliegende complete Suite ist nach dem im Basler Museum befindlichen Probedrucke in Originalgrösse wiedergegeben und verdanken wir dessen Mittheilung der Güte des Herrn Dr. His-Heussler dortselbst.

Tafel 63.

Zierinitialen von Hans Holbein aus Valentin Curio's Offizin in Basel. Druckermarke Joh. Frobens von Ambrosius Holbein. Letztere kommt vom Jahre 1517 an vor. Die ersteren, eine Auswahl des schönsten lateinischen und griechischen Initialenschmucks, welchen Hans Holbein für Valentin Curio gezeichnet hat, finden sich in dessen Druckerzeugnissen von 1525—30 und ragen nebenbei noch durch vortreffliche, weiche Holzschnittausführung hervor. Sie sind in zwei Drittel der Originalgrösse, die Marke Frobens in Originalgrösse wiedergegeben.

Tafel 64.

Randeinfassung in Metallschnitt aus der Offizin Cratander und Bebel in Basel 1523, von Hans Holbein und Meister J. F. Das Ganze besteht aus vier einzelnen Leisten. Die Verfolgung des Fuchses, der die Gans gestohlen und der Bauerntanz, diese zwei beliebten Humoresken Holbeins kommen als Querleisten dabei zur Verwendung. Die beiden Seitenleisten mit den an astumrankten Säulen spielenden und kletternden Kindern sind allerliebste Compositionen des Meisters J. F., nur in der Metallschnittausführung etwas hart. Originalgrösse 243 Mm. Höhe, 159 Mm. Breite.

Tafel 65.

Initialen aus der Offizin Joh. Bebels und Andreas Cratanders in Basel. Diese herrlichen Stücke, zum ersten Male in: Galeni Opera (graece.) von 1538 vorkommend, bieten uns des grossen Holbein letzte und vollendetste Erzeugnisse für Bücherornamentik. Auch die technische (Holzschnitt-)Ausführung ist eine bewunderungswürdige. Wären diese Initialen nicht lange nach Lützelburgers Tod geschnitten worden, müsste man in erster Linie an diesen denken, denn deren Formschneider kommt ihm qualitativ ganz gleich. In zwei Drittel der Originalgrösse.

Tafel 66.

Zierinitialen in Holzschnitt aus Christoph Froschouers Offizin in Zürich 1528.

Recht anmuthig sind die grösseren der vorliegenden Zierbuchstaben mit Scenen aus dem alten Testament und der Schweizer Geschichte. Ihr Meister war vielleicht Niclas Manuel. — Die kleineren, mit vegetativen Arabesken versehenen, Buchstaben sind mit ungemeiner Zartheit ausgeführt. Sie wurden von Clichés abgedruckt. In Originalgr.

Tafel 67.

Titeleinfassung in Holzschnitt aus Math. Schürers Offizin in Strassburg 1512. Es ist diess die früheste bekannte Arbeit Wechtlins für eine Strassburger Offizin und zugleich der erste Versuch dieses Meisters Renaissancemotive zum Ausdrucke zu bringen. Wie wir sehen gelang derselbe nur unvollständig; namentlich erinnert die unfreie Behandlung des Astwerks noch stark an die Gothik. Das Original hat eine Höhe von 228 Mm. und eine Breite von 142 Mm.

Tafel 68.

Titelumrahmung in Holzschnitt aus Math. Schürers Offizin in Strassburg 1513 von Johann Wechtlin.

Diese Arbeit Wechtlins trägt schon den fortgeschrittenen Charakter. Viel natürliches Leben haben die Kinderfiguren in der oberen Querseite des Blattes, nur das Astwerk, in dem sich dieselben bewegen, hat eine etwas unmotivirte Lage. — In Originalgrösse.

Tafel 69.

Titeleinfassung aus Math. Hupfuff's Offizin in Strassburg 1515. Der Meister derselben ist zwar nicht recht zu erkennen, doch wäre vielleicht Hans Baldung-Grün als solcher anzunehmen. Das Figürliche ist gut, das Ornamentale dagegen schwach wie alles Aehnliche, was wir von diesem Meister gesehen haben. Auch der zu derbe, technisch unvollkommene, Schnitt beeinträchtigt den Effekt dieser Bordure. Das unten in einem Schilde befindliche Monogramm M. H. deutet auf den Drucker Math. Hupfuff, daher der Formschneider nicht darunter verstanden sein kann. In späteren Drucken ist dieses Zeichen nicht mehr bemerkbar, da der zweite Besitzer des Stockes, der Buchdrucker Joh. Schwan dasselbe vor der ferneren Benützung daraus entfernen liess. Originalgrösse.

Tafel 70.

Holzschnittbordure aus Mathias Schürers Offizin in Strassburg von 1515. Sie ist Johann Wechtlins beste Composition für Bücherornamentik und trägt den Charakter entschiedener Selbständigkeit. Wie in fast allen Schöpfungen dieses Meisters, so sehen wir auch hier knorriges, blattloses Astwerk, das derselbe erst durch andere vegetative Zuthaten, hier durch Weinlaub, zu beleben weiss. Grösse des Originals 244 Mm. Höhe, 182 Mm. Breite.

Tafel 71.

Ttieleinfassung aus Johann Knoblouch's Offizin in Strassburg, 1519. Der Meister Hans Baldung-Grün fertigte dieselbe schon ums Jahr 1516 an und Knoblouch verwendete sie von jener Zeit ab in verschiedenen Druckwerken. Es ist noch eine der schwächern, weil früheren Arbeiten des Meisters und gar rauh und unbeholfen ist das Ornamentale, dagegen ist der Schnitt ein guter. Baldung-Grüns Zeichen liest man ganz unten in der rechten Ecke. Die Bordure wurde auch, aber höchst mittelmässig, copirt und findet sich diese Copie in anonym, aber wohl zu Strassburg gedruckten, Flugschriften der Reformatoren jener Zeit verwendet. In Originalgrösse.

Tafel 72.

Titelumrahmung in Holzschnitt aus der Offizin Joh. Grüningers in Strassburg, 1519. Meister unbekannt. Diese Composition schlägt in die Kunstweise des Seite 46 genannten Meisters I. H. ein, in welchem wir vielleicht nicht unrichtig Hieronymus Hopfer (Jeronymus schrieb er sich) vermuthen. Wer dessen Bruder Daniels ähnliche Arbeiten (Tafel 20, 21, 23, 24, 26) mit der vorliegenden vergleicht wird manche Anklänge an jene finden. In Originalgrösse.

Tafel 73 A.

Titelumrahmung in Holzschnitt aus der Offizin des Johann Schott in Strassburg 1527, von Hans Baldung-Grün. Es ist diess eine im Ganzen wohlgelungene Composition aus der wir namentlich des Meisters Fortschritte im Ornament-Zeichnen kennen lernen. In Originalgrösse.

Tafel 73 B.

Zierleisten in Holzschnitt aus Wolff Köpfels Offizin in Strassburg. Während der zwanziger Jahre finden sich dieselben, meist mit Querleisten verbunden, zu Einfassungen verwendet, in genannter Offizin. In deren Meister glauben wir ebenfalls Hans Baldung-Grün zu erkennen. In Originalgrosse.

Tafel 74.

Titeleinfassung aus Heinrich Gran's Offizin in Hagenau ca. 1510. Es ist diess eine sehr unvollkommene Arbeit, aber eine der ersten Titeleinfassungen in Deutschland mit Renaissancemotiven. Die Kinder in der unteren Querleiste erinnern an Joh. Wechtlin und von diesem ist die Bordure vielleicht ein frühes Erzeugniss. Das Monogramm H. G. im rechten Wappenschilde bezieht sich auf den Buchdrucker. Grösse des Originals 228 Mm. Höhe, 161 Mm. Breite.

Tafel 75.

Initialen und Buchdruckermarke in Holzschnitt aus der Offizin des Thomas Anselm von Baden in Hagenau, 1520. Die prächtige Druckermarke dieses Buchdruckers gehört zu Hans Baldung-Grüns vorzüglichsten Erzeugnissen, die Initialen hält Weigel (Altdeutsches Holzschnittalphabet 1856) für Arbeiten Heinrich Vogtherr's des Aeltern, sie könnten aber auch fortgeschrittene solche von Johann Wechtlin sein.

Tafel 76.

Titeleinfassung in Holzschnitt aus der Offizin des Thomas Anselm in Hagenau 1518.

Diese schöne Einfassung eines unbekannten Meisters ist zwar nicht ganz selbständig geschaffen, wie denn die obere Querleiste eine ziemlich sklavische Copie nach Daniel Hopfer ist, aber Einzelnes derselben, wie die rechte Seitenleiste und die untere Querleiste mit dem Sprunge des Marcus Curtius in den Abgrund sind vortrefflich componirte Stücke. Originalgrösse 269 Mm. Höhe, 195 Mm. Breite.

Tafel 77 A. B., 78 und 79.

Zierinitialen aus Johann Schöffer's Offizin in Mainz, 1518.

Dieselben sind in deren Druckwerken vom Jahre 1518 an verwendet. Der Meister dieser vorzüglich gezeichneten und prächtig ornamentirten Stücke ist leider unbekannt. Hinsichtlich des Formschneiders haben wir bereits oben (unter Mainz) unsere Ansicht bekannt gegeben. Der geschweifte Schild in Mitte der Tafel 79 stellt Schöffers mit Vorzug verwendetes Druckersignet vor. Sämmtliche Stücke in Originalgrösse.

Tafel 80.

Randeinfassung in Metallschnitt aus Johann Schöffers Offizin in Mainz 1518.

In ähnlicher Kunstweise wie die auf den drei vorigen Tafeln gebrachten Zierinitialen sind auch diese Leisten, welche ebenfalls vom Jahre 1518 an in Schöffers Druckwerken vorkommen. In Originalgrösse.

Tafel 81.

Titelverzierung der Offizin des Joh. Schöffer zu Mainz 1521. Wir haben schon bemerkt, dass die Meister der Schöffer'schen Bücherornamentik unbekannt geblieben sind. Was die gegenwärtige Einfassung betrifft, so ist sie eine der wohlgelungensten, welchen wir in den Druckwerken dieser angesehenen Offizin begegnen. Figürliches und Architektonisches sind mit gleicher Gewandtheit gezeichnet. Das, oberhalb des Schöffer'schen Wappenschild, befindliche, Monogramm bezieht sich auf den Drucker. Originalgrösse.

Tafel 82 und 83 (A und B).

Alphabet der Offizin des Eucharius Hirtzhorn in Cöln nach Albrecht Dürer.

Das Original dieses Zieralphabets, welches zu den schönsten deutschen gehört, welche die Renaissance aufweist, wurde ursprünglich nach der Zeichnung Albrecht Dürer's in einen oder zwei Stöcke geschnitten und Abdrücke davon als Vorlagen für Offizinen abgegeben. Dass dieser Originaldruck, von welchem indessen nur ein paar Exemplare bekannt sind, nicht bestimmt war, im Einzelnen verwendet zu werden, das beweist der Umstand, dass in ihm der Schweif des Buchstaben Q sich noch tief ins R hinein erstreckt. Es ist auch nicht erwiesen, ob die in Nürnberger Drucken vorkommenden einzelnen Initialen dieses Alphabets Abdrücke von den Originalstöcken sind. Die besten Copien sind die in vorliegenden Tafeln gegebenen. Wir haben nach jahrelangem Suchen 20 Buchstaben zusammengebracht und sind nicht in der Lage zu wissen ob die fehlenden K. X. Y. für Cöln in Ausführung kamen. Die Anwendung des Alphabets in Hirtzhorns (Cervicornus) Offizin beginnt im Jahre 1524. In Originalgrösse.

Tafel 84.

Titeleinfassung in Holzschnitt aus der Offizin des Eucharius Hirtzhorn (Cervicornus) in Cöln 1526, von Anton von Worms. — Sie stellt, aus vier einzelnen Leisten zusammengesetzt, die Arbeiten des Hercules dar und ist eine der besseren Arbeiten dieses Meisters, auch zugleich eine seiner wenigen, in denen er selbständig antiken Stoff bearbeitet. Die Vorliebe für runde und gebogene Striche, die sich in den meisten frühen Arbeiten des Anton von Worms für Bücherverzierung bemerkbar macht tritt auch hier stark hervor, nicht gerade zum Vortheile dieser Einfassung. Höchst schwach und unbeholfen an ihr ist das Ornamentale, namentlich die Säulen. Das Monogramm des Meisters, welches Nagler (Monogramm I. Nr. 1501) in unbegreiflicher Weise auf Adrian Wirdt deutet, befindet sich oberhalb des Kapitäls der mittleren Säule in der oberen Querleiste. Uebrigens ist zu bemerken, dass die vorliegende Arbeit eine der frühesten unseres Meisters für Bücherornamentik ist und schon im Jahre 1524 in der gleichen Offizin zur Verwendung kam. Originalgrösse.

Tafel 85.

Kinderalphabet in Holzschnitt aus Peter Quentells Offizin in Cöln 1530 von Anton von Worms.

Das vorliegende in neunzehn Buchstaben vollständige Kinderalphabet ist das zweitgrösste des Meisters und eine recht anmuthige Originalschöpfung desselben. Vorzüglich ist auch die Holzschnittausführung, welche in höchst einfacher Weise mit wenig Strichen ohne alle Kreuzschraffirung Effect erzielt. In Originalgrösse.

Tafel 86.

Titelumrahmung in Holzschnitt aus der Offizin des Johann Gymnicus in Cöln 1530 und Zierinitialen aus Quentell's und Melchior Novesianus Offizin ebendaselbst (1530—36).

Die Initialen sind mit Ausnahme des, unterhalb der Bordure sich befindenden M, welches aus Joh. Schoffer's Offizin in Mainz stammt, von Anton von Worms. Die Bordure scheint von einem Meister der Cölner Schule, welcher die Kunstweise des Anton von Worms einhält, gezeichnet zu sein. Deren Querleisten sind mit Geschick und Verständniss componirt, die Seitenleisten mit den Mascarons dagegen sind schwach. In drei Viertel Originalgrösse.

Tafel 87.

Zierinitialen in Holzschnitt aus der Quentell'schen und der Offizin des Melchior Novesianus in Cöln, (1530—36.)

Die Buchstaben aus dem grossen Kinderalphabet des Anton von Worms gehören zu dieses Meisters letzten und besten Arbeiten für Bücherornamentik und kommen von etwa 1535 an in Melchior Novesian's Drucken vor. Das H mit dem Cardinalswappen, sowie das grosse S, ebenfalls Arbeiten des genannten Künstlers, sind aus Quentell's Offizin. Das kleine M mit dem Reichsadler ist aus Schöffers Offizin in Mainz ca. 1518. In drei Viertel Originalgrösse.

Tafel 88.

Titeleinfassung aus Melchior Lotter's Offizin in Wittemberg, 1520, von Lucas Cranach.

Unter den Erzeugnissen dieses grössten Meisters der sächsischen Schule für Bücherornamentik, verdient wohl das gegenwärtige in erste Linie gestellt zu werden. Die untere Quer-

leiste enthält namentlich eine reizende Darstellung. Fünf zu Boden sitzende Engel haben vor sich ein Notenblatt woraus drei davon singen, während die zwei andern sie mit Flöten begleiten. Zur Linken die heilige Familie, zur Rechten Elisabeth, mit dem jungen Johannes andächtig zuhörend. In den Seitenleisten ist Ast- und Strauchwerk, in welchem Engel lustig klettern, in der obern Querleiste halten solche eine Ernte. Ganz unten in der Mitte, fast an die Einfassungslinie anstossend, bemerkt man ein Stück theilweise aufgerolltes Papier, worauf das Monogramm A sich findet. Wir glauben in diesem Monogramm den Formschneider des Blattes suchen zu müssen. Passavant (Peintre gr. III p. 411) citirt dieses Blatt nach Rumohr unter Holbeins Bücherverzierungen bemerkt jedoch selbst, dass es mehr in Cranachs Schule sieht und gibt ferner an, dass diese Einfassung in Basler Drucken vielfach verwendet sei. Es liegt hier aber wohl ein Irrthum vor, denn wir fanden noch nie Gelegenheit, durch Autopsie Rumohrs und Passavants Angaben bewiesen zu finden; auch scheinen diesen Beiden insoferne Verwechslungen vorgekommen zu sein, als sie Erzeugnisse fremder Meister, welche ihnen im Basler Museum zu Gesichte gekommen, als solche Holbeins notirten, was wir bei Tafel 92 noch bestätigt finden werden. In Originalgrösse.

Tafel 89.

Titelumrahmung in Holzschnitt aus Johann Grünenbergs Offizin in Wittemberg 1520, von Lucas Cranach.

Diese schöne Einfassung, gewöhnlich die mit der Buchdruckerpresse genannt, gehört zu jenen Erstlingswerken Cranachs für Bücherornamentik, in welchen er das Bild nur als ganz feine Federzeichnung mit Schattirung erscheinen lässt. Diese Erstlingswerke haben auch ausnahmslos weissen Hintergrund und sind vortrefflich im Schnitte. In Originalgrösse.

Tafel 90.

Titeleinfassung in Holzschnitt aus Johann Grünenbergs Offizin in Wittemberg 1520, von Lucas Cranach.

Dieses Blatt zeigt uns den Meister als gewandten Ornamentzeichner, der überdies Figürliches und Ornamentales harmonisch zu verbinden versteht. In Originalgrösse.

Tafel 91.

Titeleinfassung in Holzschnitt aus Johann Grünenberg's Offizin in Wittemberg 1522, von Lucas Cranach.

Auch sie kann als gute Composition dieses Meisters gelten, wenngleich im Ornamentalen manches Schwerfällige ist. Vorzüglich gezeichnet sind der Bettelmönch und der wilde Mann zur Linken und Rechten in der Höhe. Auch die Holzschnittausführung ist wie bei den übrigen eine perfecte. — In Originalgrösse.

Tafel 92.

Titelbordure in Holzschnitt aus Georg Rhaw's Offizin in Wittemberg 1523, von Lucas Cranach.

Eine launige Composition des Meisters in deren Seitenleisten er die Lustbarkeit der Musik und des Trinkens in der obern Querleiste aber die fatalen Folgen des Uebertrinkens schildert. Passavant (Peintre gr. III. p. 407 Nr. 102) weist dieses Blatt irrthümlich Holbein zu. Aber Nichts deutet auf diesen. Namentlich würde das Ornamentale nicht mit Holbein'schen Arbeiten übereinstimmen. In Originalgrösse.

Tafel 93.

Titelornament in Holzschnitt aus Melchior Lotters Offizin in Wittemberg 1527, von Lucas Cranach.

Drei Hirsche und eine Hirschkuh, auf der Weide in der untern Querleiste befindlich, sind ächt Cranach'sche Schöpfungen, weniger anmuthig sind die beiden, in der Höhe der rechten und linken Seitenleiste befindlichen, geschwänzten Figuren, bei denen die nach abwärts gehende Schweifung auch hätte wegbleiben dürfen. — In Originalgrösse.

Tafel 94.

Titelumrahmung in Holzschnitt aus Georg Rhaw's Offizin in Wittemberg 1531, von Lucas Cranach.

Vortrefflich gezeichnet und antik aufgefasst sind die beiden Fahnenträger mit dem loorbeerumwundenen Rhaw'schen Wappen. Auch das Architektonische mit Ausnahme der gar zu flaschenförmigen Säulen ist hier Cranach wohlgelungen. In Originalgrösse.

Tafel 95.

Initialen der Lufft'schen Offizin in Wittemberg und einer unbekannten in Leipzig ca. 1512 und 1534, von Lucas Cranach.

Das grosse gothisirende D kommt in einem etwa 1512 zu Leipzig erschienenen Psalterium vor und kann als ein früher Versuch Cranachs in Bücherornamentik betrachtet werden, da die Zeichnung mit andern seiner Arbeiten jener Zeit ziemlich übereinstimmt. Die übrigen zeigen uns schon den im Ornamentalen sehr gewandten Meister. Sie kommen zum ersten Male in der Lufft'schen Ausgabe der completen lutherischen Bibelübersetzung vom Jahre 1534 vor und sind das Schönste, was wir von Cranach'schem Initialenschmuck haben. Man kennt indessen nur die Buchstaben A. D. (in zweierlei Form) I. N. P. (in zweierlei Form) S. V. und Z.

Tafel 96.

Titelbordure aus der Offizin des Michael Sachs »zum Leoparden« in Erfurt. Die Composition, wie die technische Ausführung dieser Verzierung sind gleich vorzüglich. Die erstere ist ein Meisterwerk der sächsischen Schule. Man könnte an Cranach denken, hätte sie nicht Manches, diesem Fremdes, an sich. Die Ungethüme verrathen neben grosser Fantasie eine überraschende Fertigkeit im Zeichnen. Auch das übrige Figürliche ist ungemein ansprechend und höchst originell. Die letztere erinnert uns stark an den Formschneider Hans Brösamer, der in Erfurt lebte, jedoch um die Zeit der Anfertigung dieser Verzierung (1525) noch nicht in Thätigkeit gewesen sein soll, was noch zu untersuchen wäre. Wir machen auf die diagonale Schraffirung des Hintergrundes aufmerksam, welche zu jener Zeit fast einzig in den Holzschnitten der sächsischen Schule vorkommt. In Originalgrösse.

Tafel 97 (A und B) und 98.

Initialen in Metallschnitt aus der Offizin des Robert Estienne (Stephanus) in Paris, von Geoffroy Tory (ca. 1536).

Unter den selbständigen Arbeiten, welche französische Künstler im Zeitalter der Renaissance für Bücherverzierung geliefert, zählen die vorliegenden zu den frühesten und vorzüglichsten. Geoffroy Tory, deren Zeichner, und wie allgemein angenommen, auch deren Formschneider, gilt als einer der Hauptreformatoren französischer Kunst auf dem Gebiete der Bücherornamentik. Es gab kaum einen viel-

seitiger gebildeten Künstler, wie diesen. Maler, Zeichner, Formschneider (Metallschneider) und Buchdrucker in einer Person, leistete er in jedem dieser Fächer Vorzügliches. Zu seinen besten Erzeugnissen in der Bücherornamentik zählen die hier in drei Viertel ihrer natürlichen Grösse wiedergegebenen Zierinitialen, die er für den grossen Pariser Typographen Robert Estienne ums Jahr 1536 angefertigt hat. Das Zeichen des Künstlers, aus einem Doppelkreuze (Croix de Lorraine) bestehend, findet man auf dem Buchstaben G des lateinischen Alphabets (Tafel 97 A) angebracht. Auch für andere Pariser Offizinen lieferte Geoffroy Tory Bücherverzierungen, wie denn erwähntes Zeichen auf Titeleinfassungen der Buchdrucker Simon Colines, Philippe Le Noir u. A. daselbst vorkomm .

Tafel 99.

Titeleinfassung aus der Offizin des Johann Badius in Paris' 1521, von Urs Graf.

Die Darstellungen sind: Inder untern Querleiste rechts das Urtheil des Paris, links Pyramus und Thisbe. In den Seitenleisten links der Zauberr Virgil und der von seiner Geliebten ihm gespielte Schabernack. Rechts: David und Goliath, darüber die Rache des Virgil.

Die ganze Composition charakterisirt den Zeichner zur Genüge und wir können diess hier unterlassen, wie wir überhaupt diese Abbildung nur bringen, um unsere über den Künstler (Pag. 34) gemachte Aeusserung zu belegen. Gleichwohl fand, sonderbarer Weise, diese Bordure in Paris Anklang und wurde selbst von Geoffroy Tory copirt und mit seinem Zeichen versehen. Die Copie findet sich in: Oroze, Ir et IId volume de tous les aages du monde etc. Fol. goth. Paris, Ph. Le Noir, 1526.
In Originalgrösse.

Tafel 100.

Buchhändler- oder Verlegermarke aus der Offizin der Fratelli Bernardini (detti gli Albanesotti) in Venedig 1498.

Mit wenig Zuhilfenahme von Schmuckmitteln und gehoben durch den schwarzen Untergrund ist dieses Ornament gerade in seiner Einfachheit effectvoll. Man findet dasselbe in: Sabellici Eneades ab orbe condito ad inclinationem Romani Imperii (Ibid) In Originalgrösse.













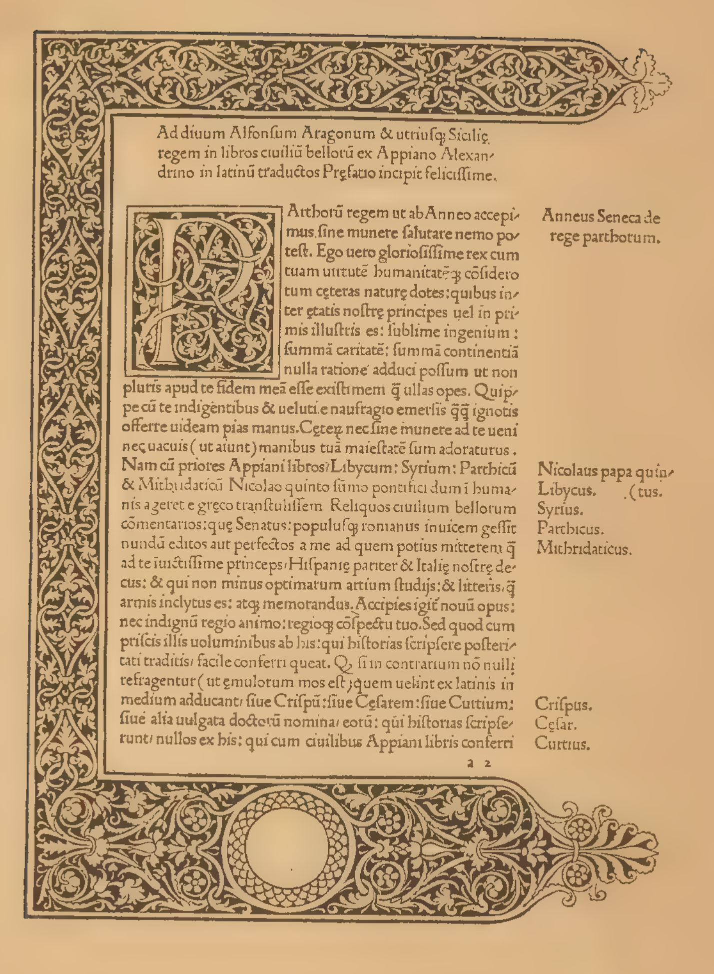


TAFEL I.

VERLAG von G. HIRTH in LEIPZIG.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





Ad diuum Alfonſum Aragonum & utriuſq; Sicilię regem in libros ciuiliū bellorū ex Appiano Alexandrino in latinū traductos Pręfatio incipit feliciſſime.

PArthorū regem ut ab Anneo accepimus ſine munere ſalutare nemo poteſt. Ego uero glorioſiſſime rex cum tuam uirtutē humanitatēq; cōſidero tum ceteras naturę dotes: quibus inter ętatis noſtrę principes uel in primis illuſtris es: ſublime ingenium: ſummā caritatē: ſummā continentiā nulla ratione adduci poſſum ut non pluris apud te fidem meā eſſe exiſtimem q̄ ullas opes. Quippe cū te indigentibus & ueluti e naufragio emerſis q̄q̄ ignotis offerre uideam pias manus. Ceterꝫ nec ſine munere ad te ueni nec uacuis (ut aiunt) manibus tuā maieſtatē ſum adoraturus. Nam cū priores Appiani libros: Libycum: Syrium: Parthicū & Mithridaticū Nicolao quinto ſūmo pontifici dum ī humanis ageret e greco tranſtuliſſem Reliquos ciuilium bellorum cōmentarios: quę Senatus: populuſq; romanus inuicem geſſit nundū editos aut perfectos a me ad quem potius mitterem q̄ ad te īuictiſſime princeps, Hiſpanię pariter & Italię noſtrę decus: & qui non minus optimarum artium ſtudijs: & litteris, q̄ armis inclytus es: atq; memorandus. Accipies igit̄ nouū opus: nec indignū regio animo: regioq; cōſpectu tuo. Sed quod cum priſcis illis uoluminibus ab his: qui hiſtorias ſcripſere poſteritati traditis, facile conferri queat. Q; ſi in contrarium nō nulli refragentur (ut ęmulorum mos eſt) quem uelint ex latinis in medium adducant, ſiue Criſpū: ſiue Cęſarem: ſiue Curtium: ſiue alia uulgata doctorū nomina, eorū: qui hiſtorias ſcripſerunt, nullos ex his: qui cum ciuilibus Appiani libris conferri

Anneus Seneca de rege parthorum.

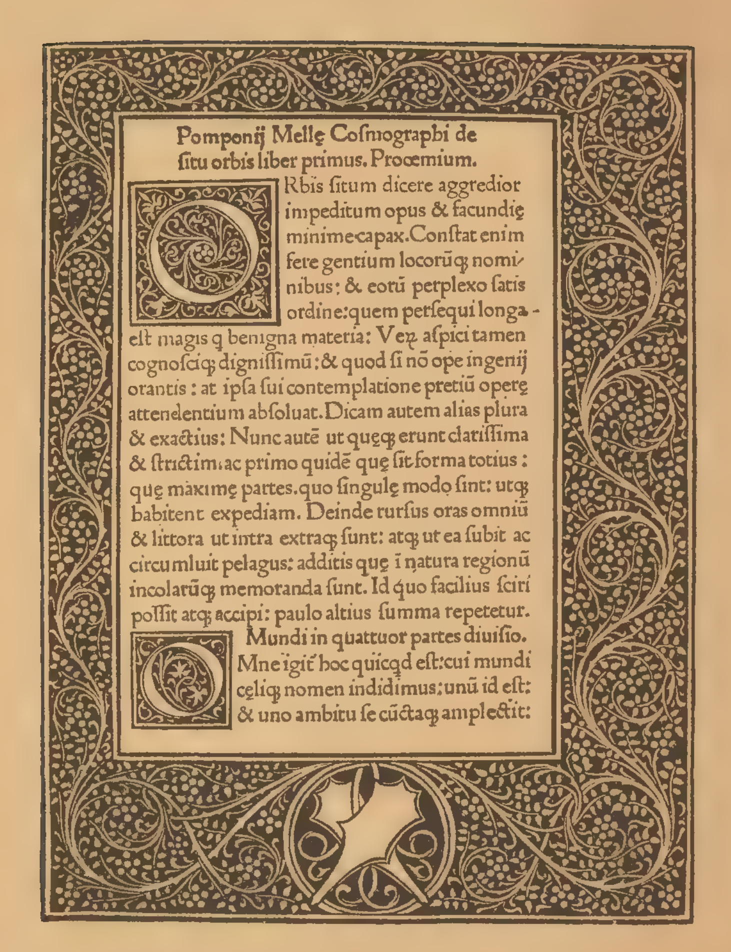
Nicolaus papa quintus.
Libycus.
Syrius.
Parthicus.
Mithridaticus.

Criſpus.
Cęſar.
Curtius.

a 2

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





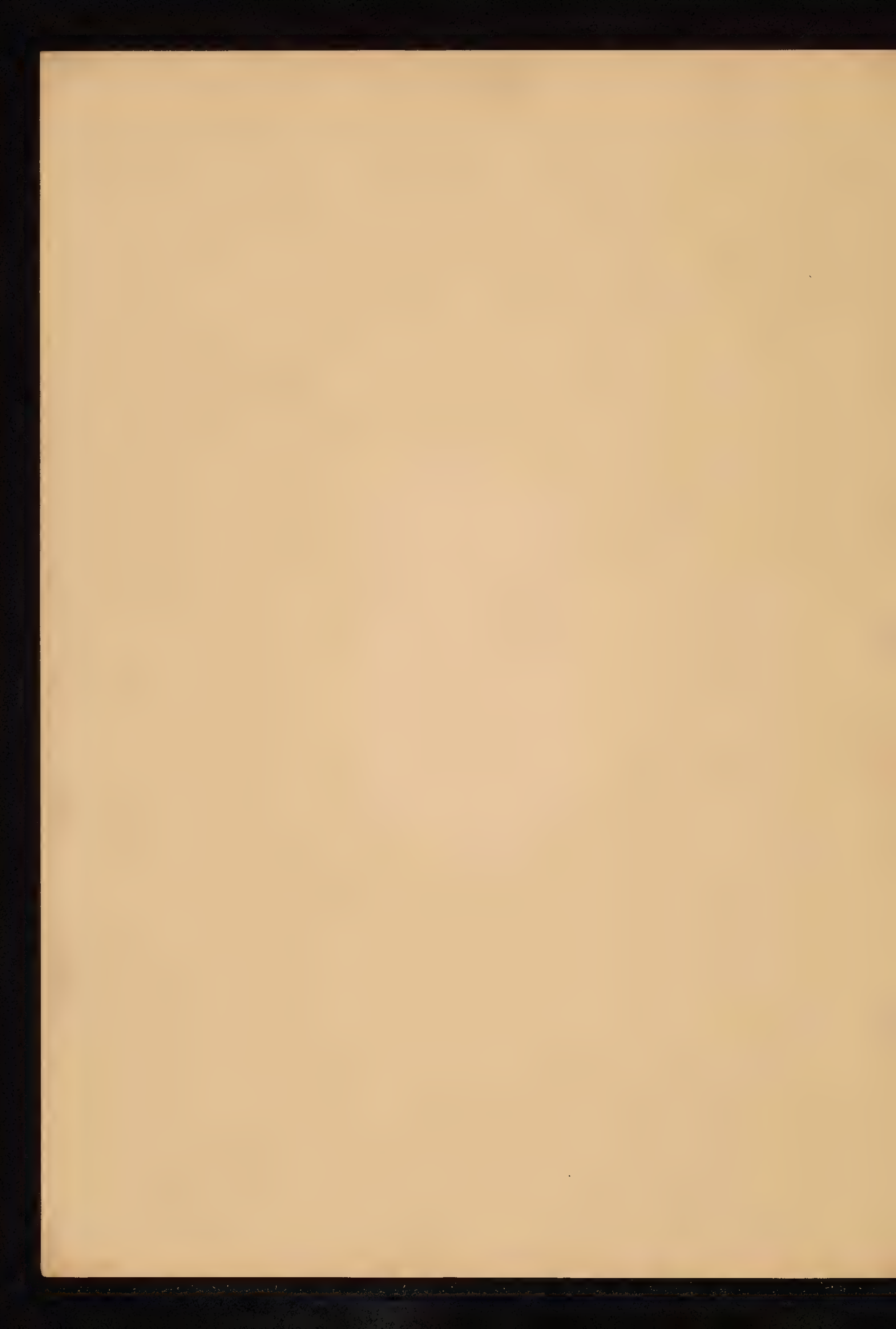
Pomponij Mellę Coſmographi de
ſitu orbis liber primus. Procemium.

Rbis ſitum dicere aggredior
impeditum opus & facundię
minime capax. Conſtat enim
fere gentium locorūq; nomi-
nibus: & eorū perplexo ſatis
ordine: quem perſequi longa -
eſt magis q benigna materia: Ver aſpici tamen
cognoſciq; digniſſimū: & quod ſi nō ope ingenij
orantis: at ipſa ſui contemplatione pretiū operę
attendentium abſoluat. Dicam autem alias plura
& exactius: Nunc autē ut queq; erunt clariſſima
& ſtrictim: ac primo quidē quę ſit forma totius:
quę maximę partes. quo ſingulę modo ſint: utq;
habitent expediam. Deinde rurſus oras omniū
& littora ut intra extraq; ſunt: atq; ut ea ſubit ac
circumluit pelagus: additis quę ī natura regionū
incolarūq; memoranda ſunt. Id quo facilius ſciri
poſſit atq; accipi: paulo altius ſumma repetetur.

Mundi in quattuor partes diuiſio.

Mne igit̄ hoc quicqd eſt: cui mundi
cęliq; nomen indidimus: unū id eſt:
& uno ambitu ſe cūctaq; amplectit:

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





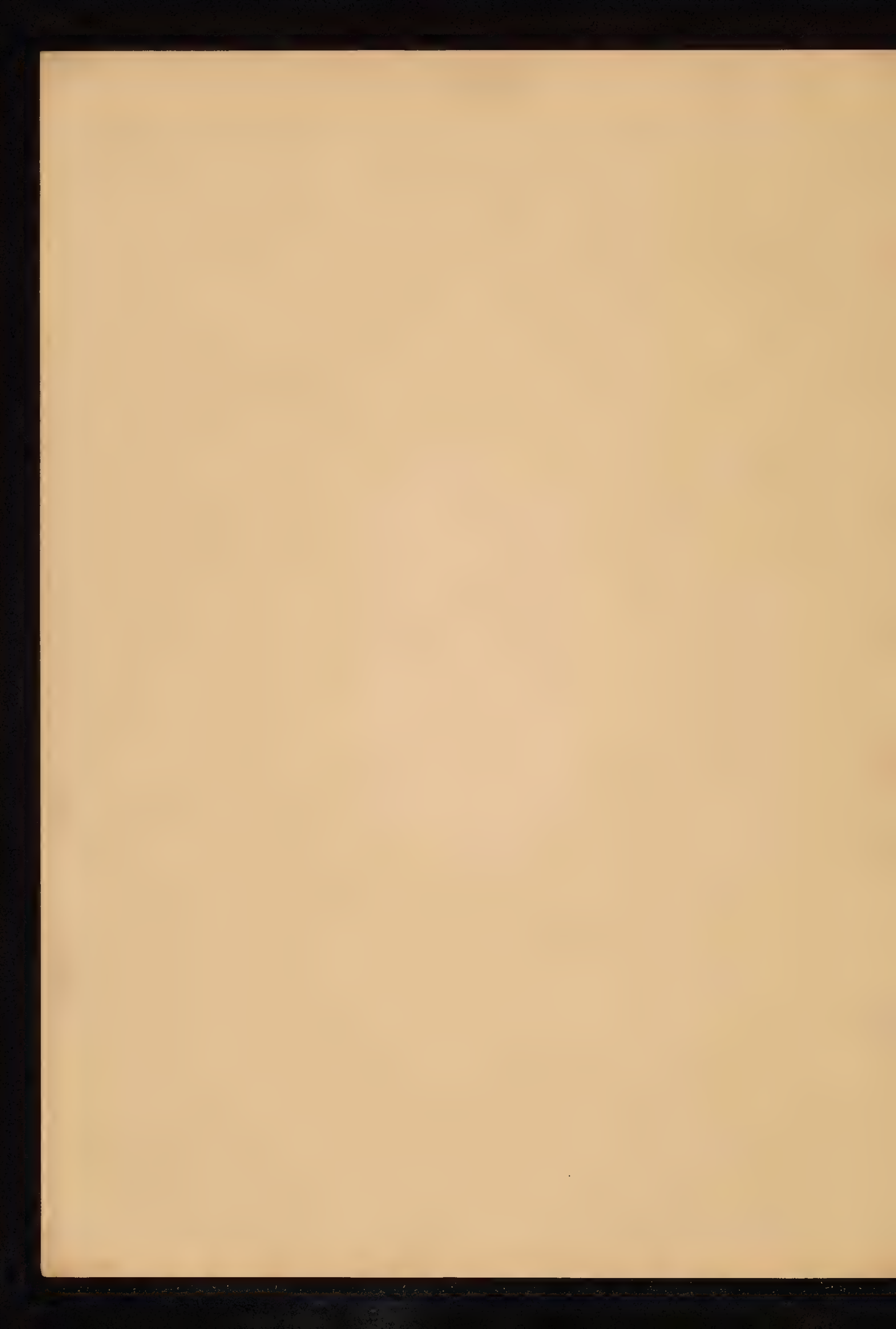
Prologus.

INCIPIT EXPOSITIO BEATI HIERONYMI PRAESBYTERI IN PSALTERIVM. ET PRIMO PROLOGVS EIVSDEM.

PROXIME CVM ORIGENIS Psalteriuз quod Enchiridion ille uocabat strictis & necessariis interpraetationibus annotatum in cõmune legeremus: simul uterq; depræhẽdimus nonnulla eum uel perstrinxisse leuiter: uel intacta pœnitus reliquisse: de quibus in alio opere latissime disputauit: quo scilicet non poterat rẽ magnam breui sermone concludere. Igitur pro familiaritate quæ inter nos est: studiose & sedule postulasti: ut quæcũq; mihi digna memoria uidebantur signis quibusdam potius quã interpraetationibus adnotarem. Et (quod solent hi facere qui in breui tabella terrarum & urbium situs pingunt: & latissimas regiones in modico spatio conantur ostendere) ita in psalterii opere latissimo quasi præteriẽs aliqua perstringerẽ: ut ex paucis quæ tetigissem intelligantur & cætera quæ ommissa sunt: quam uim habeant atq; rationem. Non q; putem a me posse dici quæ ille præteriit: sed quo ea quæ in Thomis uel homeliis ipse disseruit uel ego digna arbitror lectione: in hunc angustũ commentariolum referam. Psalterium græcum est: & latine organum dicitur: quem hebrei nablath uocant. Psalmũs dicitur: eo qđ a psalterio nomen accepit: uel pro saltandum. Quamuis Dauid omnes psalmos cantasset: tamen omnes psalmi in persona christi pertinent: & qui prætitulati esse non uidentur: apud hebreos pro uno psalmo habentur. Nam per titulum intelligitur uniuscuiusq; psalmi intellectus. Quid est titulus nisi clauis? (Vt ita dixerim) in domo nõ igreditur nisi per clauim ita & uniuscuiusq; psalmi intellectus per clauem: hoc est per titulum intelligitur: in cuius persona cantatur: aut in persona christi: aut in persona ecclesiæ: aut in persona prophetæ.

aAA z

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.















DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.

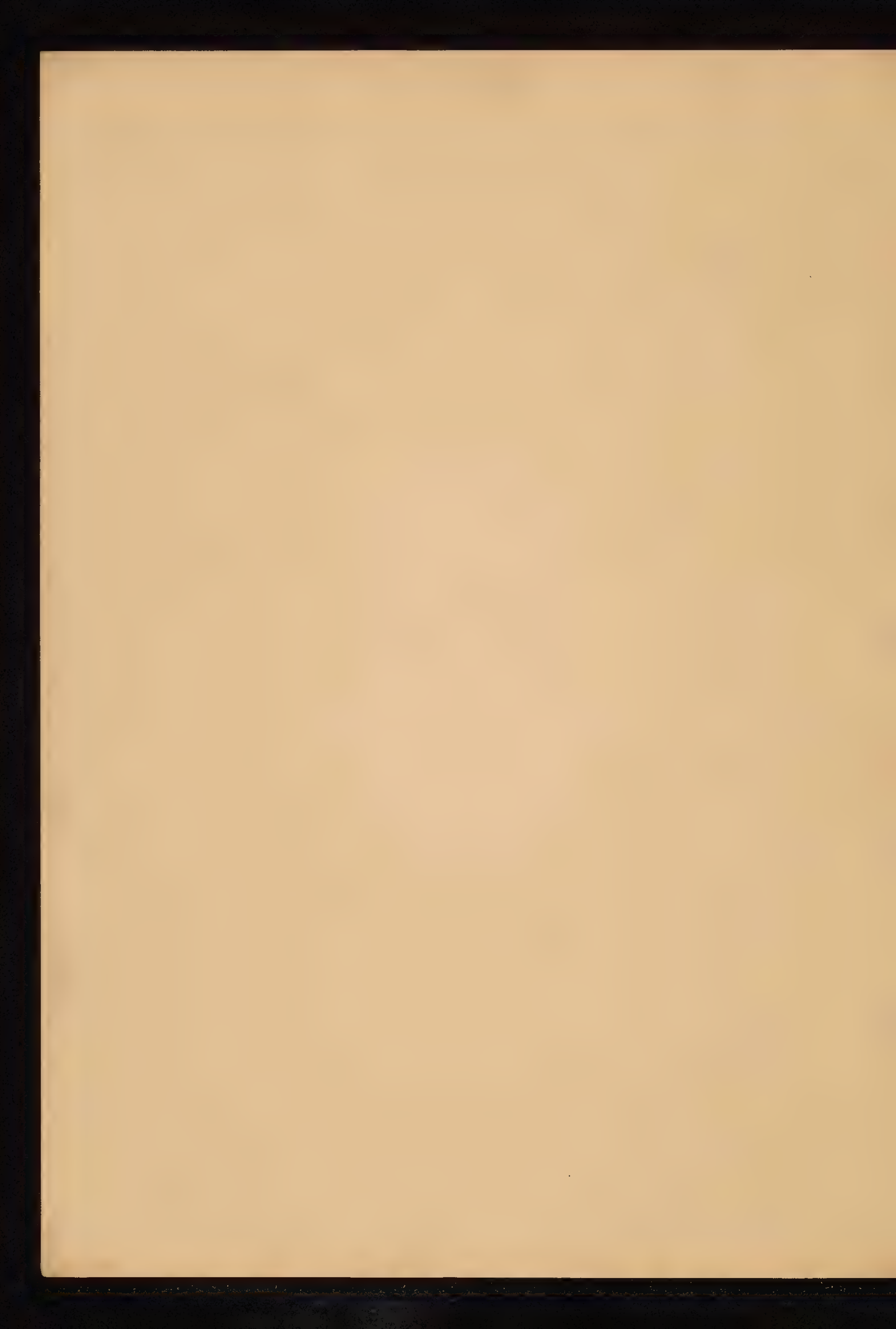


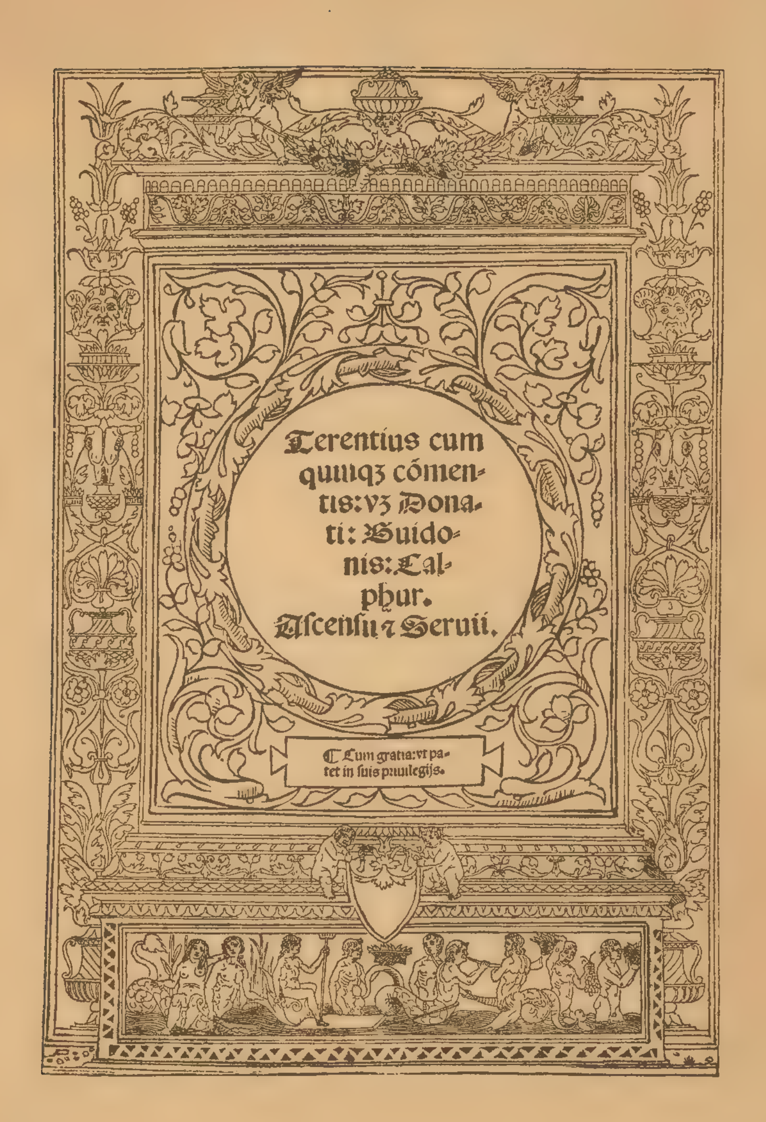


TAFEL 6.

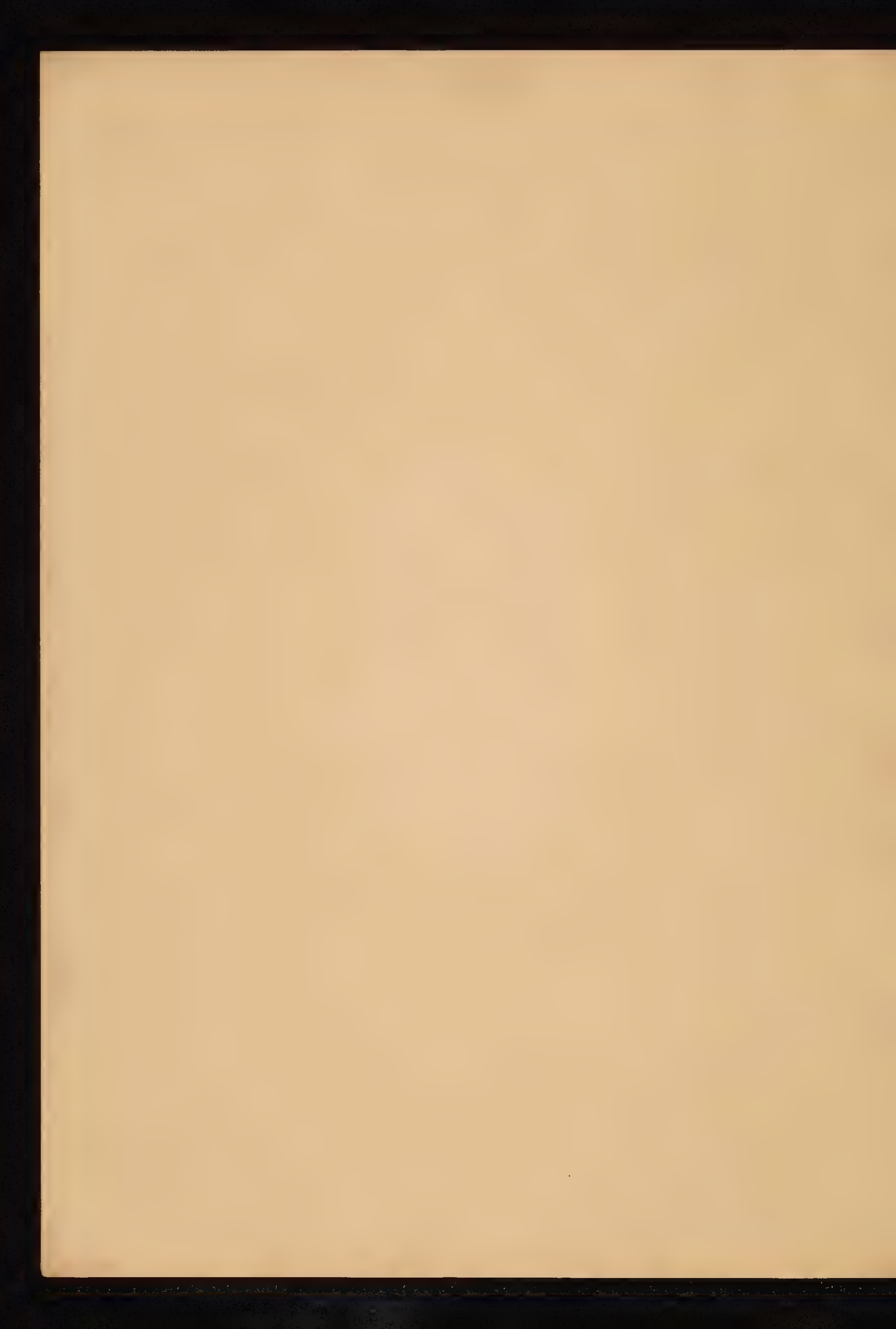
VERLAG VON G HIRTH IN LEIPZIG

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN





DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN









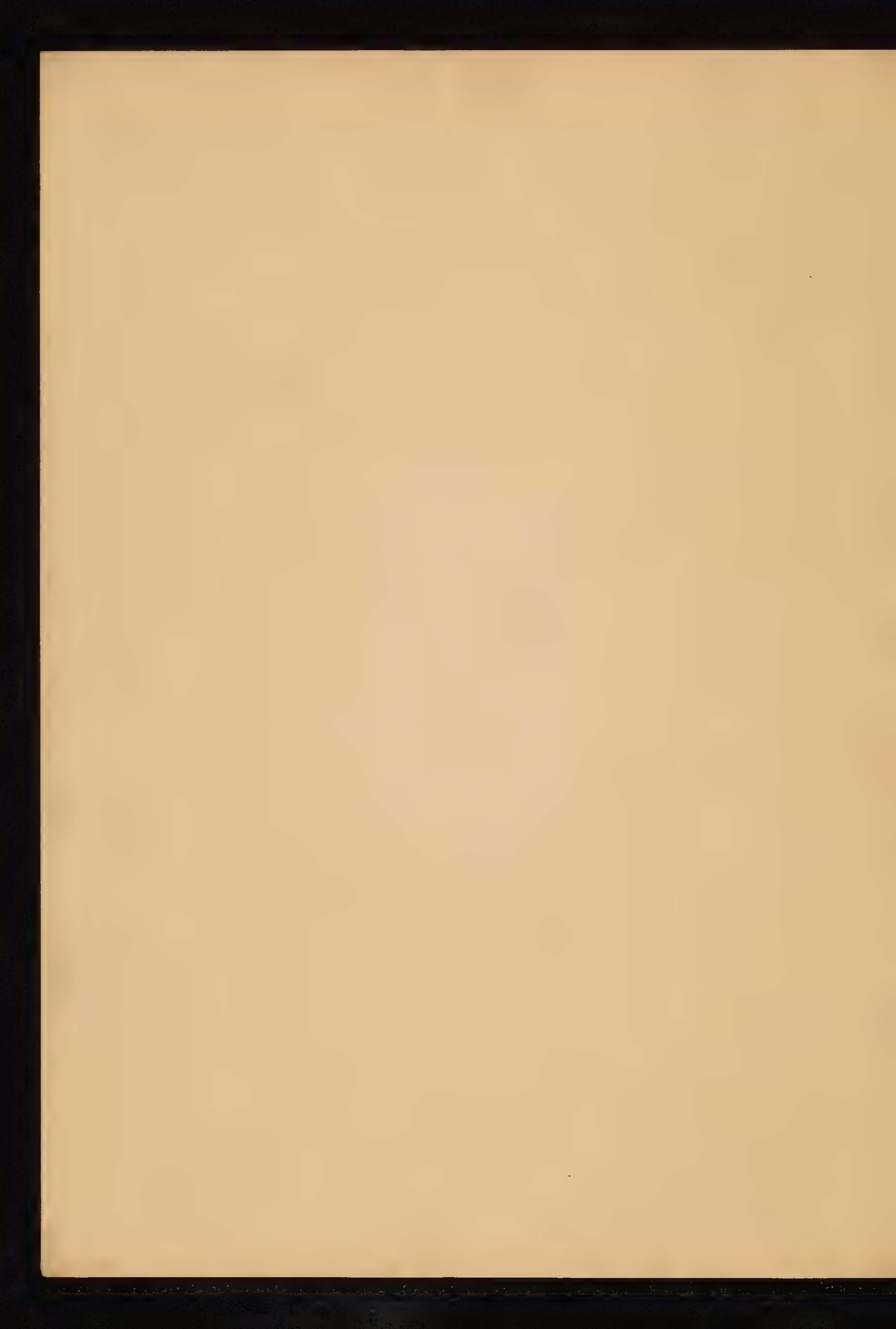








DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





LIBER PRIMVS

ℭLIBER PRIMVS IN SVPPLEMENTVM SVPPLEMENTI CRONICARVM: AB IPSO PRIMO AVCTORE FRATRE IACOBO PHILIPPO BERGOMENSE: ACCVRATIORE STVDIO REPERCVSSVM: FOELICITER INCIPIT.

IN PRINCIPIO CREAVIT DEVS COELVM Et terram. Terra autem erat inanis & incompoſita: ſcribuntur Geneſeos primo Moyſes ſanctus uir: eximius theologus: diuinas decernens conſcribere leges: ac pietatꝰ cōuenientem tradere diſciplinam: non communibus ac tritis exordiis uti uoluit: ſed nihil potius ducens: quam priſcorum generis ſui theologiam ad recte uiuendi normam pertinere: a Deo ſecundum ipſius hyſteriam incepit. Nec ut cæteræ natiōes multitudinem deorum falſo introducere uoluit: ſed a prima uiſibilium omnium: atq; inuiſibilium cauſa exorſus: illum docuit creatorem eſſe uniuerſi: regemq; atq; dominum: Et non ſolum quas ipſe ſcripturus eſſet legum materias. Verum etiam naturæ ipſius: cuius ſolo nutu: a non ente ſimpliciter cuncta fuiſſe producta oſtendit: cuius quidem uirtute: omnia quæ producta ſunt gubernari docet. Et iccirco ſic exordiens ait. In principio creauit deus cœlum: & terram. Pro quibus uerbis: Aurelius pater Auguſtinus in. xi. de Ci. dei ſic intulit dicens. Viſibilium omnium maximus eſt mundus. Inuiſibilium uero maximus eſt deus: ſed mundum eſſe conſpicimus: deum uero credimus. Quod autem deus fecerit mundum nulli potius credimus quam ipſi deo. Vbi (forte inquies) ipſum audiuimus? Nunquam interim reſpondit: nos melius quam in ſcripturis ſanctis: Vbi dixit propheta ſuus. In principio fecit deus cœlum & terram. Nunquid nam ibi tunc fuit iſte propheta: quando fecit deus cœlum: & terram? Non: ſed ibi fuit: ubi fuit dei ſapientia. per quam facta ſunt omnia: quæ etiam ſæpe in animas ſe transfert: amicos & prophetas dei conſtituens: quibus & ſua opera intus ſine ſtrepitu enarrat: Loquūtur quoq; eis angeli dei: qui ſemper uident faciem dei: uoluntatemq; eius: quibus quæ oportet ſemper anunciant. Et propterea ex iis unus erat iſte propheta: qui dixit & ſcripſit. In principio creauit deus cœlum & terram. Terra autem erat inanis & incompoſita. Informis quippe illa materia erat: quam de nihilo fecit deus appellata primum cœlum & terra: Et dictum eſt. In principio fecit deus cœlum & terram: non quia iam hoc eſſet: ſed quia hoc eſſe poterat. Nam & cœlum poſtea ſcribitur factum. Quemadmodum: ſi arboris ſemen conſiderantes: dicamus: ibi eſſe radices: & robur: & ramos: & fructus: ac folia: non quia iam ſint: ſed quia inde futura ſunt: Ac ſic dictum eſt. In principio fecit deus cœlum & terram: quaſi ſemen cœli & terræ. cum adhuc in confuſo cœli & terræ materia eſſet: ſed quia certiſſimum erat: inde futurum eſſe cœlum & terram: iam & illa materia cœlum & terra appellata eſt. Hanc itaq; ſpacioſam formam certa effigie caren

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





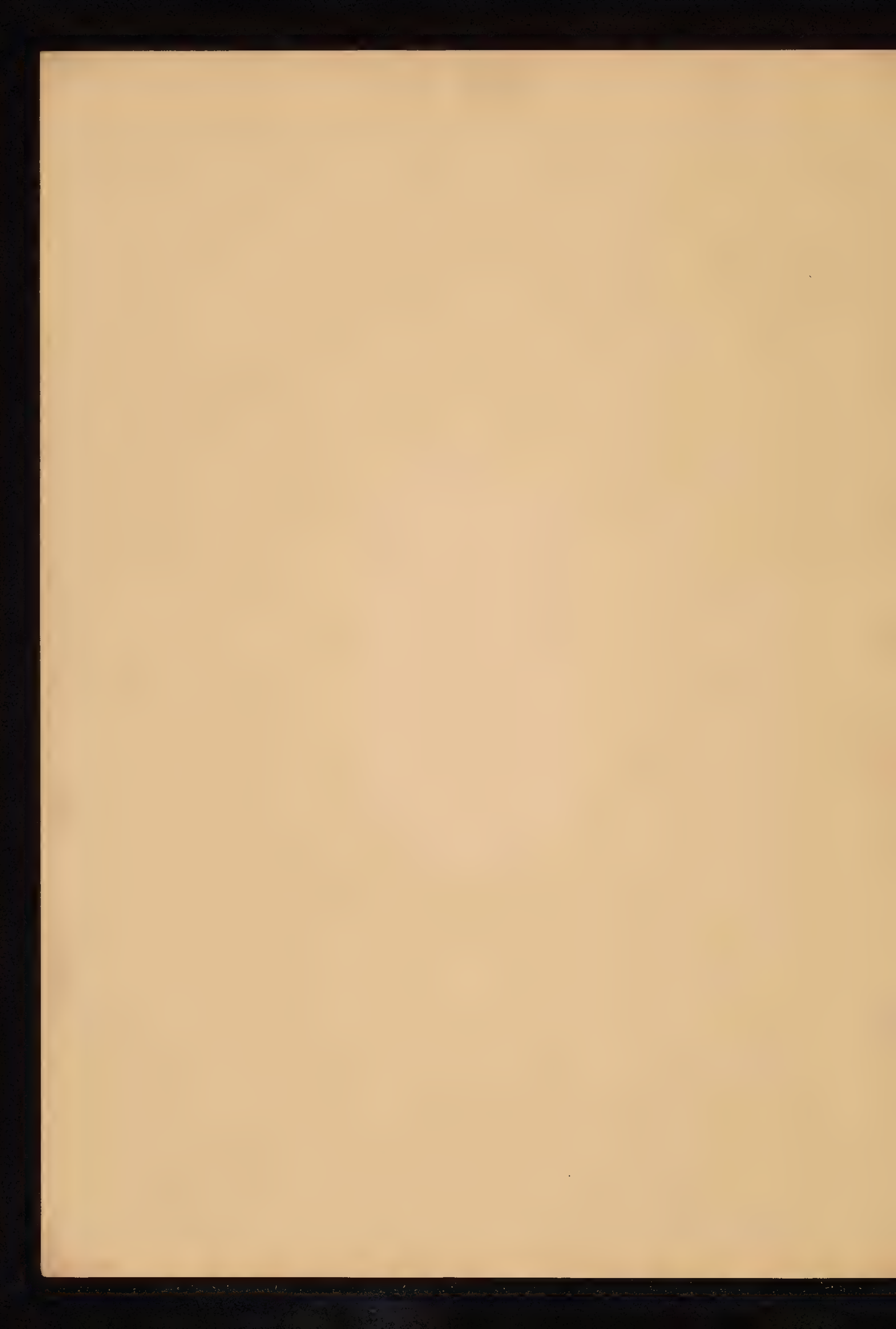
AVLI GELII NOCTIVM ATTICARVM COMMENTARII. LIBER PRIMVS.

PLVTARCHVS IN LIBRO Quem ὁπόση ψυχῶν καὶ σωμάτων ἀνθρώποις περὶ εὐφυΐαν καὶ ἀρετὴν διαφορά: idest quantum inter homines animi corporisque ingenio atque uirtutibus intersit: conscripsit: scite subtiliterq; rōciuatum Pythagorā philosophum dicit: in reperienda: modulādaq; status longitudinis eius præstātia. Nam quum fere constaret curriculum stadii: quod est pisis apud Iouem olympium: Herculem pedibus suis meta[illegible]um: idq; fecisse longum pedes ducētos: cætera quoq; stadia in terris græciæ ab aliis postea instituta: pedum quidem esse numero ducentorum: sed tamen esse aliquantulum breuiora: facile intellexit modum: spatiumq; plantæ Herculis ratione proportionis habita: tanto fuisse: q̄ aliorū procerius: quanto olympicum stadium longius esset: q̄ cætera. Compræhensa autem mēsura herculani pedis ſm naturalem membrorꝫ omnium inter se copetentiam modificatus est. Atq; ita id collegit: quod erat consequens: tanto fuisse Herculem corpore excelsiorem: q̄ alios: quanto olympicum stadium cæteris pari numero factis anteiret.

¶ Ab Herode attico consulari uiro tempestiue deprompta in quendam iactatum & gloriosum adolescentem: specie tantum philosophiæ sectatorem uerba Epicteti stoici: quibus festiuiter a uero stoico seiunxit uulgus loquacium nebulonum; qui se stoicos nuncuparent. Caput. ii.

HErodes Atticus uir & græca facundia: & consulari honore præditus: accersebat sæpe nos: quum apud magistros athenis essemus: in uillas eius urbi proximas: me & clarissimum uirū Seruilianum: coplurisq; alios nostrates: qui Roma in Græciam: ad capiendum ingenii cultum concesserant. Atq; ibi tunc quum essemus apud eum in uilla: cui nomen est cephysia: & æstu anni: & sidere autumni flagrantissimo propulsabamus caloris incōmoda lucorꝫ umbra ingentiu longis ambulacris: & mollibus ædium posticum refrigerantibus lauacris nitidis: & abundis: & collucentibus: totiusq; uillæ uenustate aquis undi[illegible]

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.

















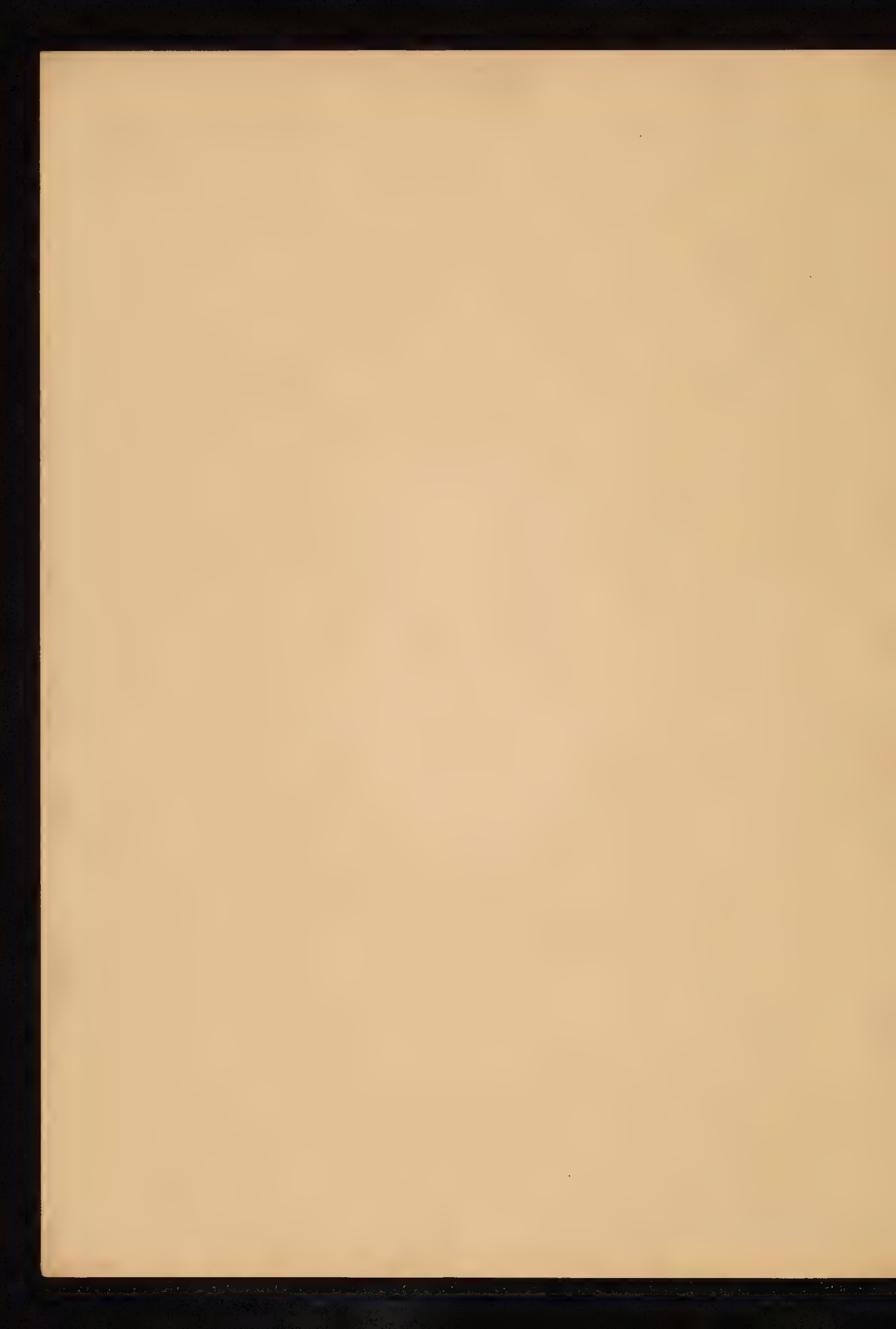




TAFEL II A.

VERLAG VON G. HIRTH IN LEIPZIG.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.









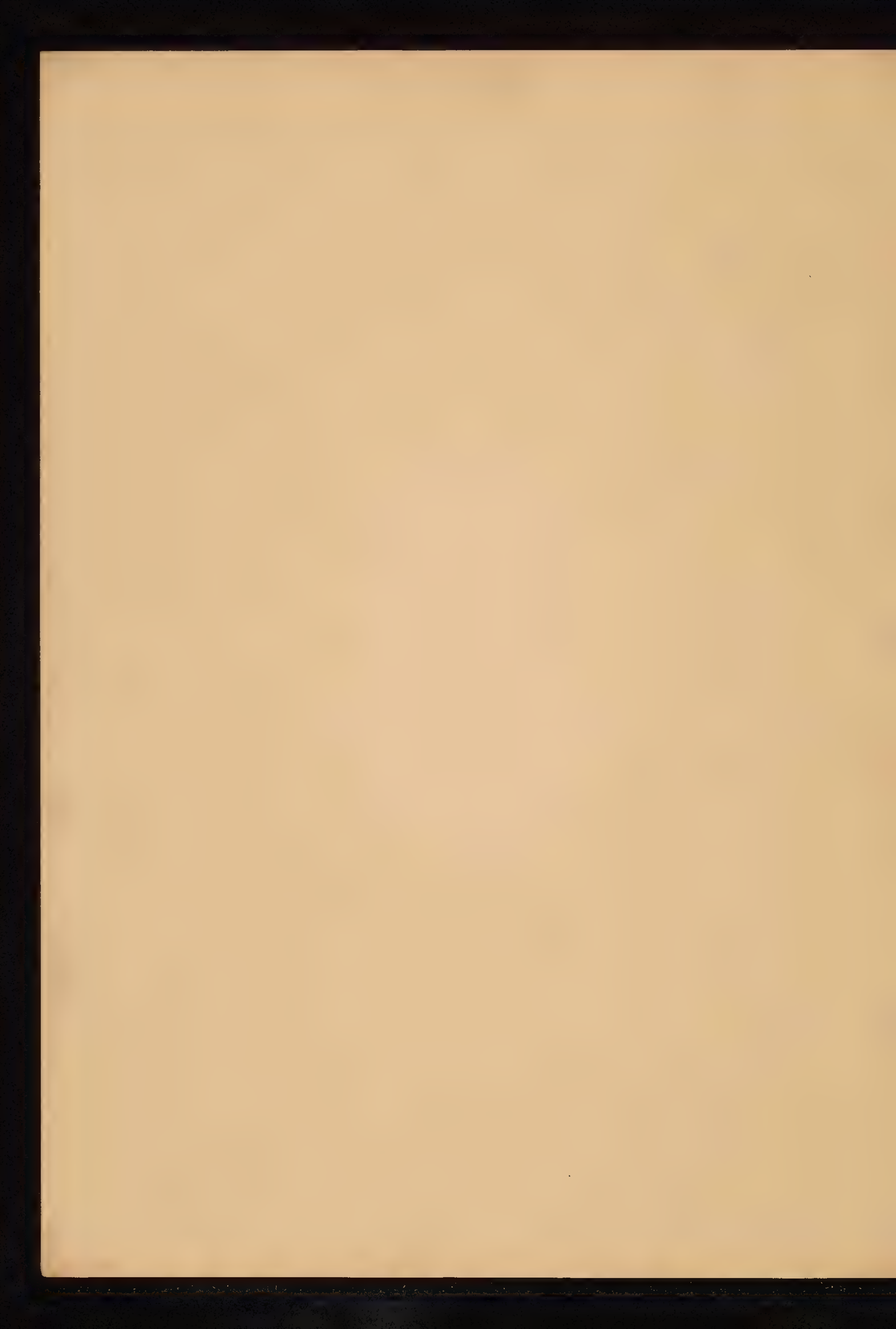


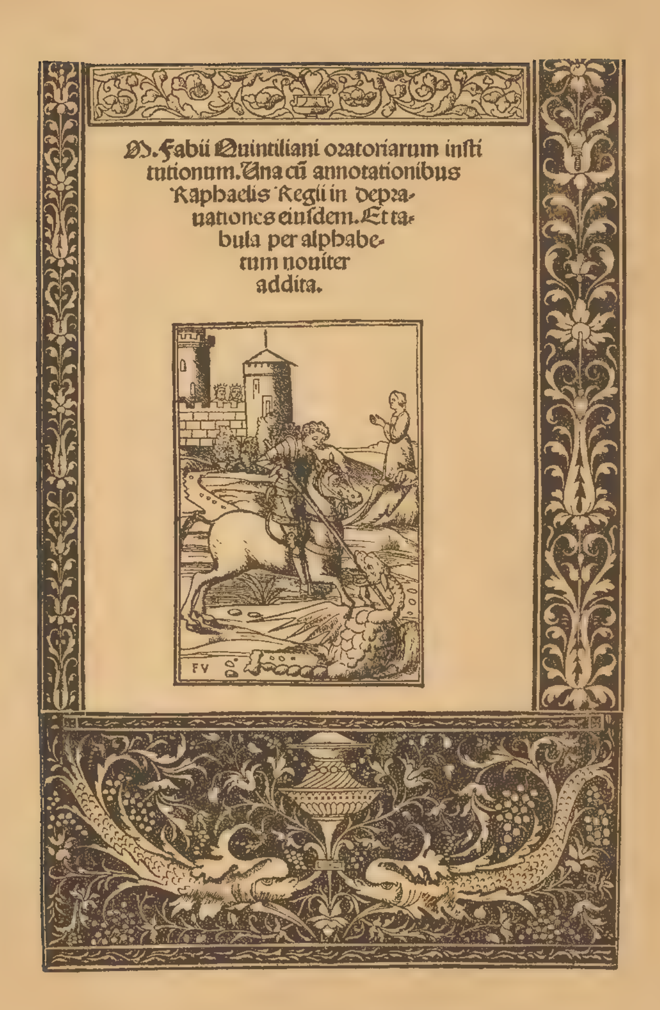


TAFEL II B.

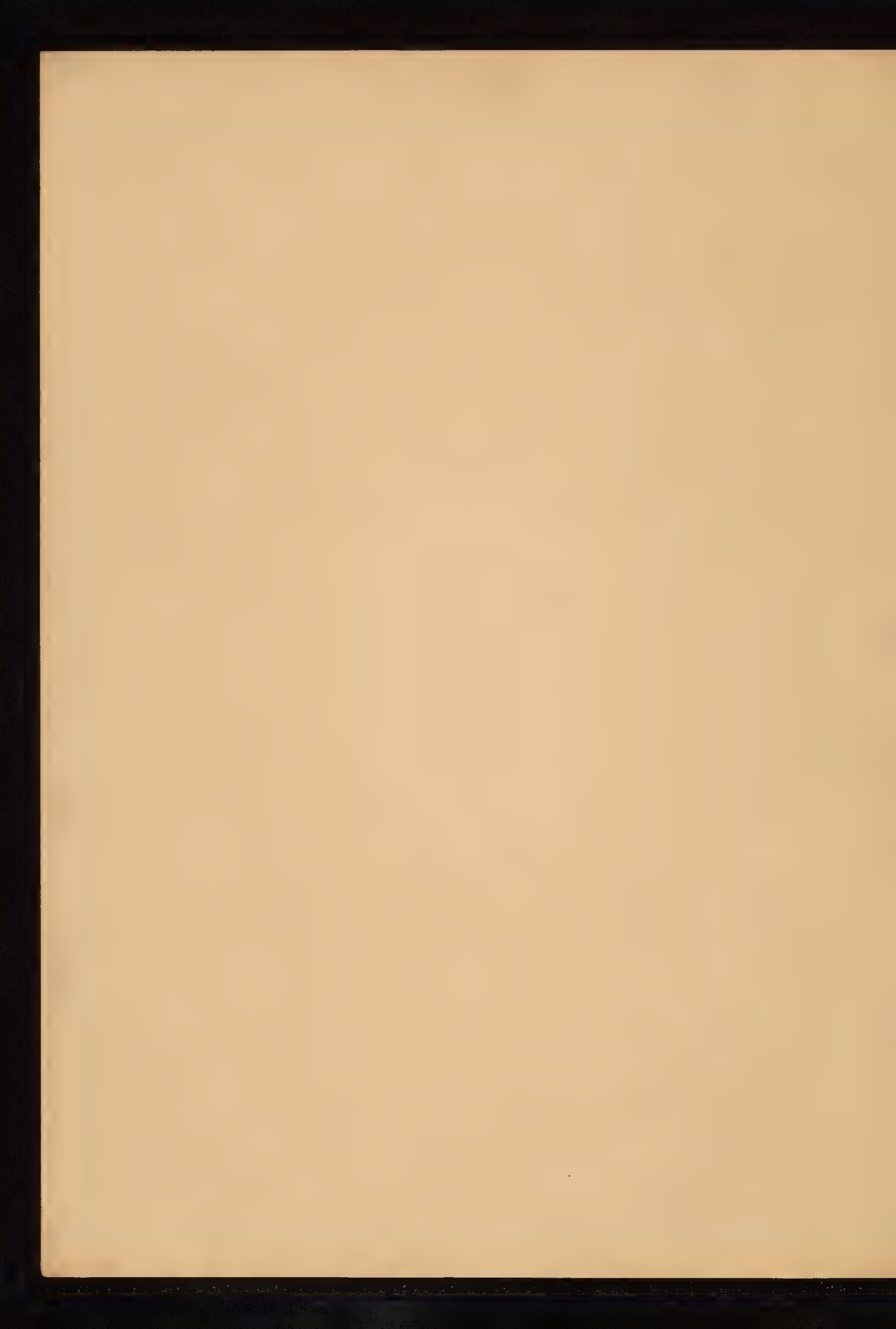
VERLAG VON G. HIRTH IN LEIPZIG.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.




M. Fabii Quintiliani oratoriarum insti
tutionum. Una cũ annotationibus
Raphaelis Regii in depra-
uationes eiusdem. Et ta-
bula per alphabe-
tum noniter
addita.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.



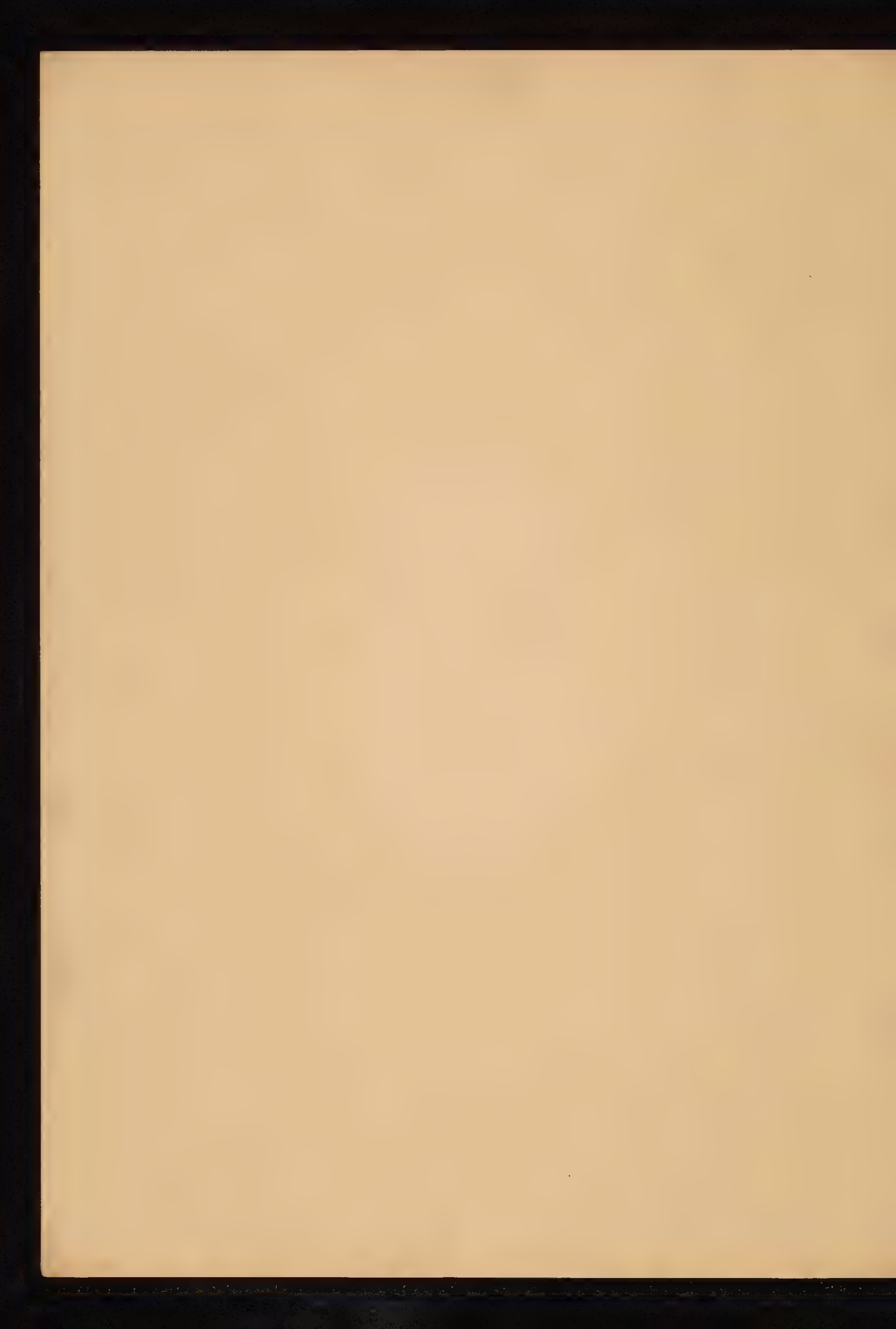


ℭ Secũda pars operis dñicæ passionis & resurrectionis dię̃ idagat, & iudæoꝝ sup̱ hoc argumẽta confutat.

ETsi multa sunt argumenta, quibus iudæi magnam nobis calumniã solent astruere, & fidem speratæ a nobis resurrectionis stulta garrulitate deridere, in hac tamẽ lucubratiuncula nostra ea duntaxat confutare aggrediemur, quæ dominicæ passionis & resurrectionis materiam concernunt. Solet nanq; obstinatum illud, & seruile iudæorum pecus in Christi saluatoris blasphemiam exire propensius & in christianorum calumniam insultare audentius & confidentius, quia legis nostræ munimenta non pauca ex auita ipsorum religione mutuati sumus ea præcipue, quæ agni paschalis typo, domini passionem significabant: quo fit ut perperam interpretantes legem, & diuini sacramenti mysterium contaminantes, multas indies calumnias nobis inferre nõ desistant, nunquam cauillandi finem facientes: adeo q̱ cõtinuis subsãnationibus nos lacessentes, & singulas obseruationes nostras detestãtes perpetuis ipsoꝝ cõtumeliis, atq; conuitiis simus obnoxii: non solum in paschæ celebratione obseruationẽ nostram ludibrio maximoq; opprobrio ducentes (de quo superiori lucubratiuncula nostra scripsimus) uerũ etiam ĩ dñicæ passionis mysterio ruditatis, & ĩscitiæ nos ĩsimulãtes

A. ii

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.















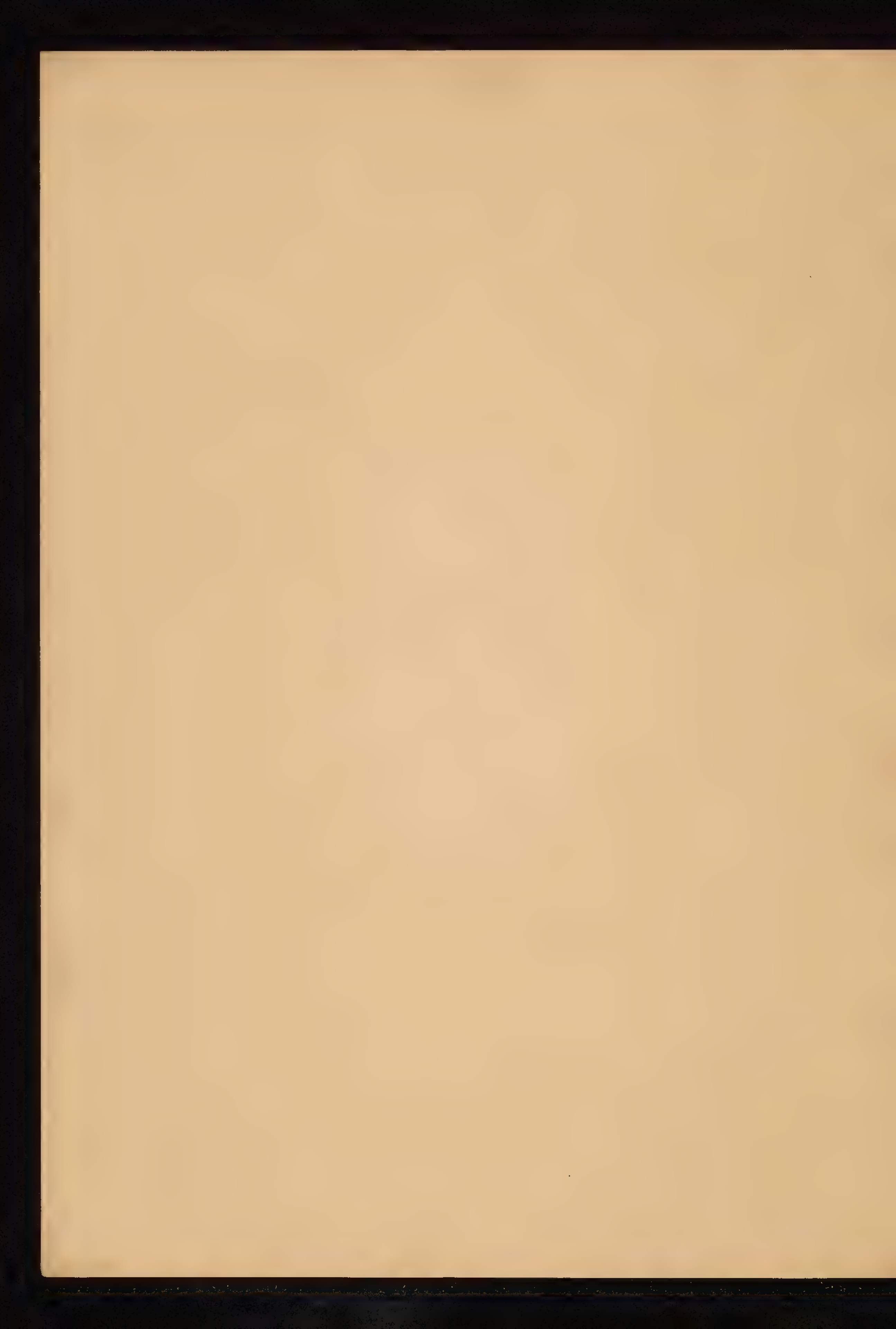




TAFEL 14.

VERLAG VON G. HIRTH IN LEIPZIG.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.



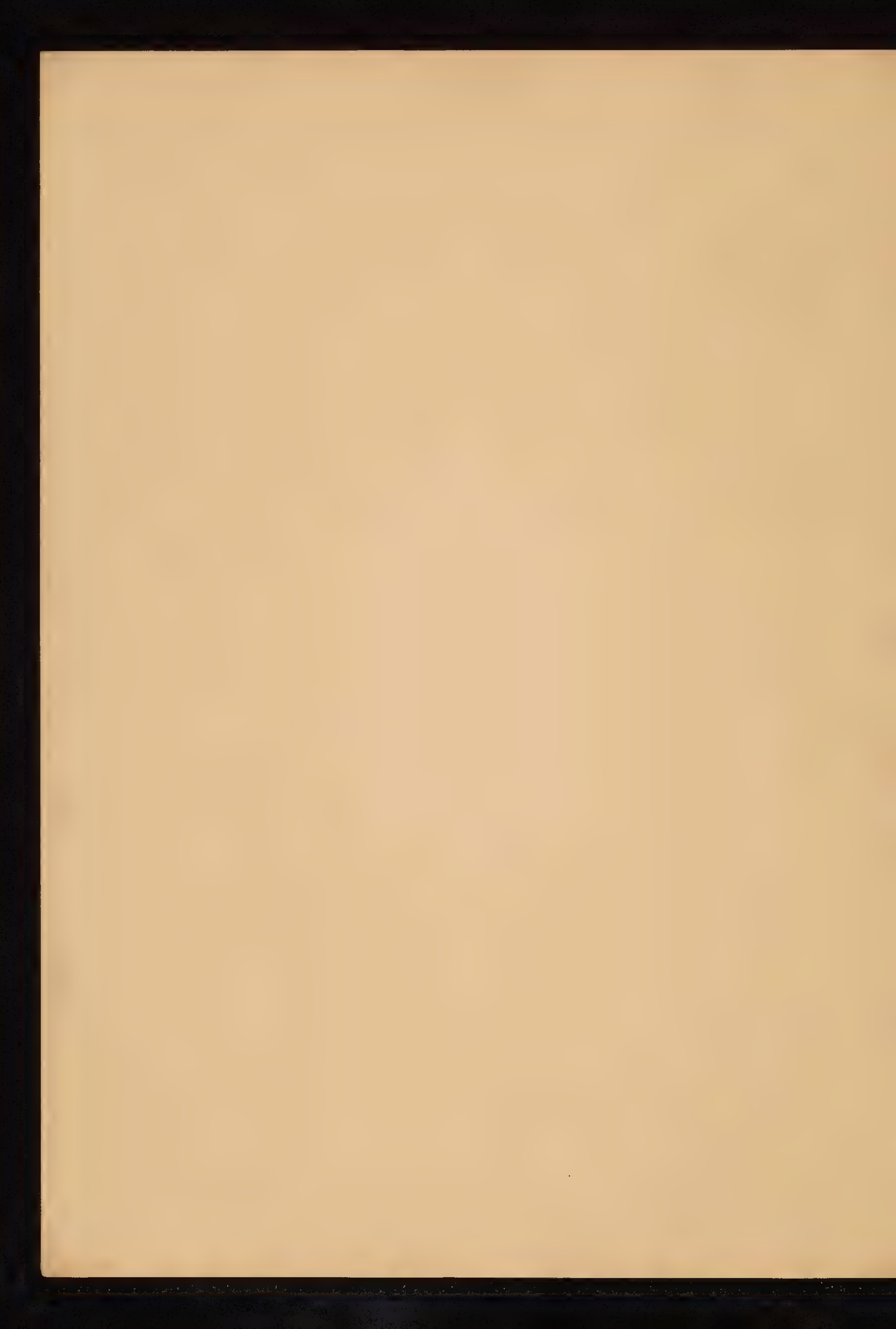


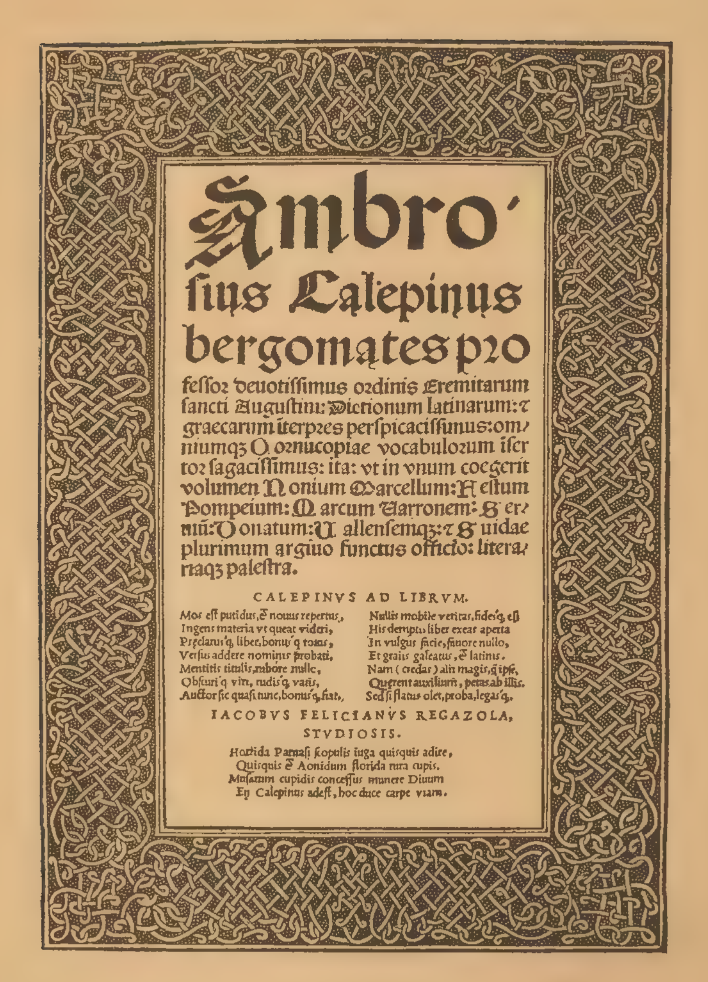
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





Ambro-
sius Calepinus
bergomates pro
fessor deuotissimus ordinis Eremitarum
sancti Augustini: Dictionum latinarum: &
graecarum iterpres perspicacissimus: om-
niumq; Cornucopiae vocabulorum iser
tor sagacissimus: ita: vt in vnum coegerit
volumen Nonium Marcellum: Festum
Pompeium: Marcum Varronem: Ser-
uiu: Donatum: Vallensemq; & Suidae
plurimum argiuo functus officio: litera-
riaq; palestra.

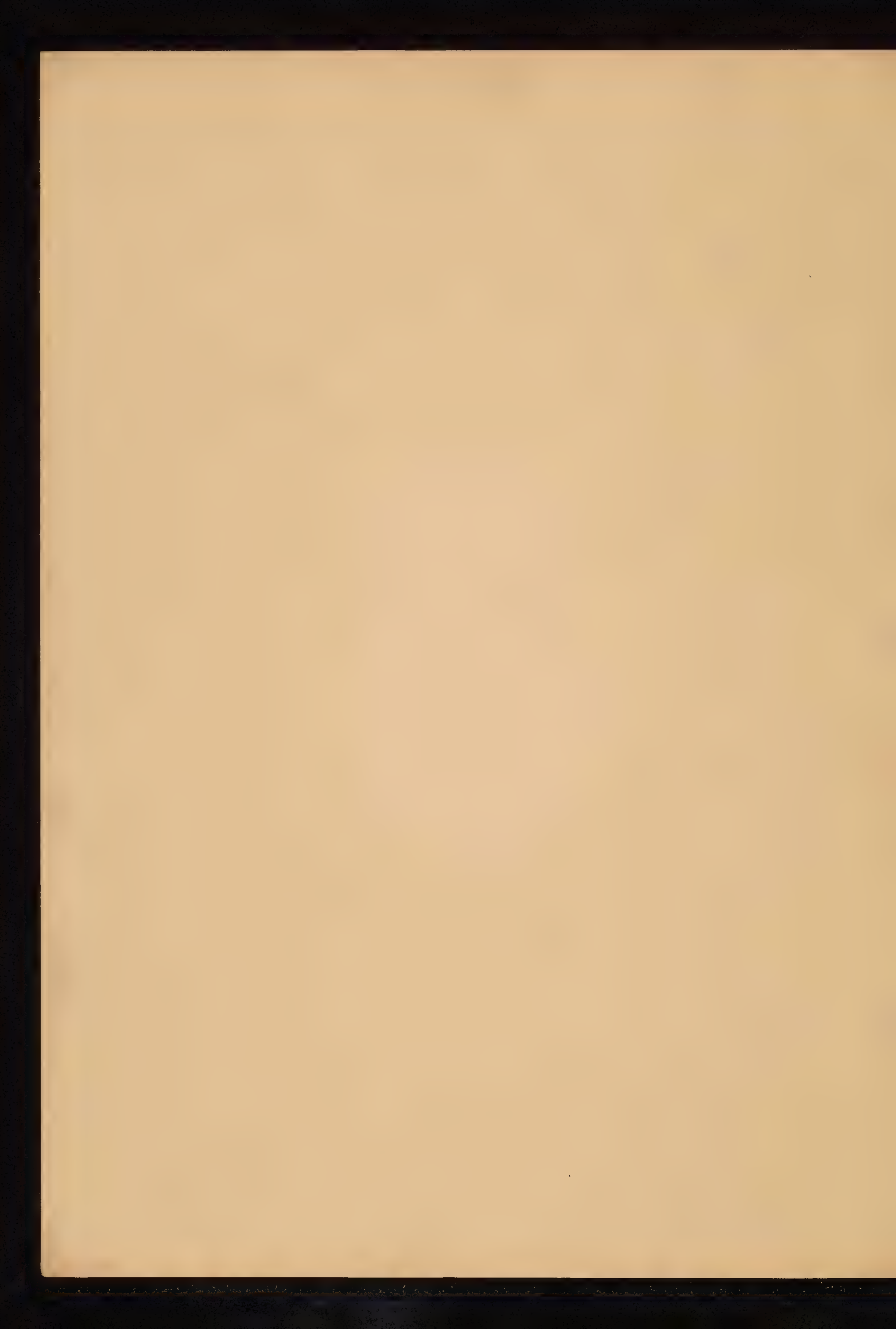
CALEPINVS AD LIBRVM.

Mos est putidus, & nouus repertus,
Ingens materia vt queat videri,
Preclarus'q, liber, bonus'q totus,
Versus addere nominis probati,
Mentitis titulis, rubore nullo,
Obscuri'q viri, rudis'q vatis,
Auctor sic quasi tunc, bonus'q, fiat,
Nullis mobile veritas, fides'q, est
His demptis liber exeas aperta
In vulgus facie, fauore nullo,
Et graiis galeatus, & latinis.
Nam (credas) alii magis, q ipse,
Querent auxilium, petas ab illis.
Sed si flatus olet, proba, legas'q.

IACOBVS FELICIANVS REGAZOLA,
STVDIOSIS.

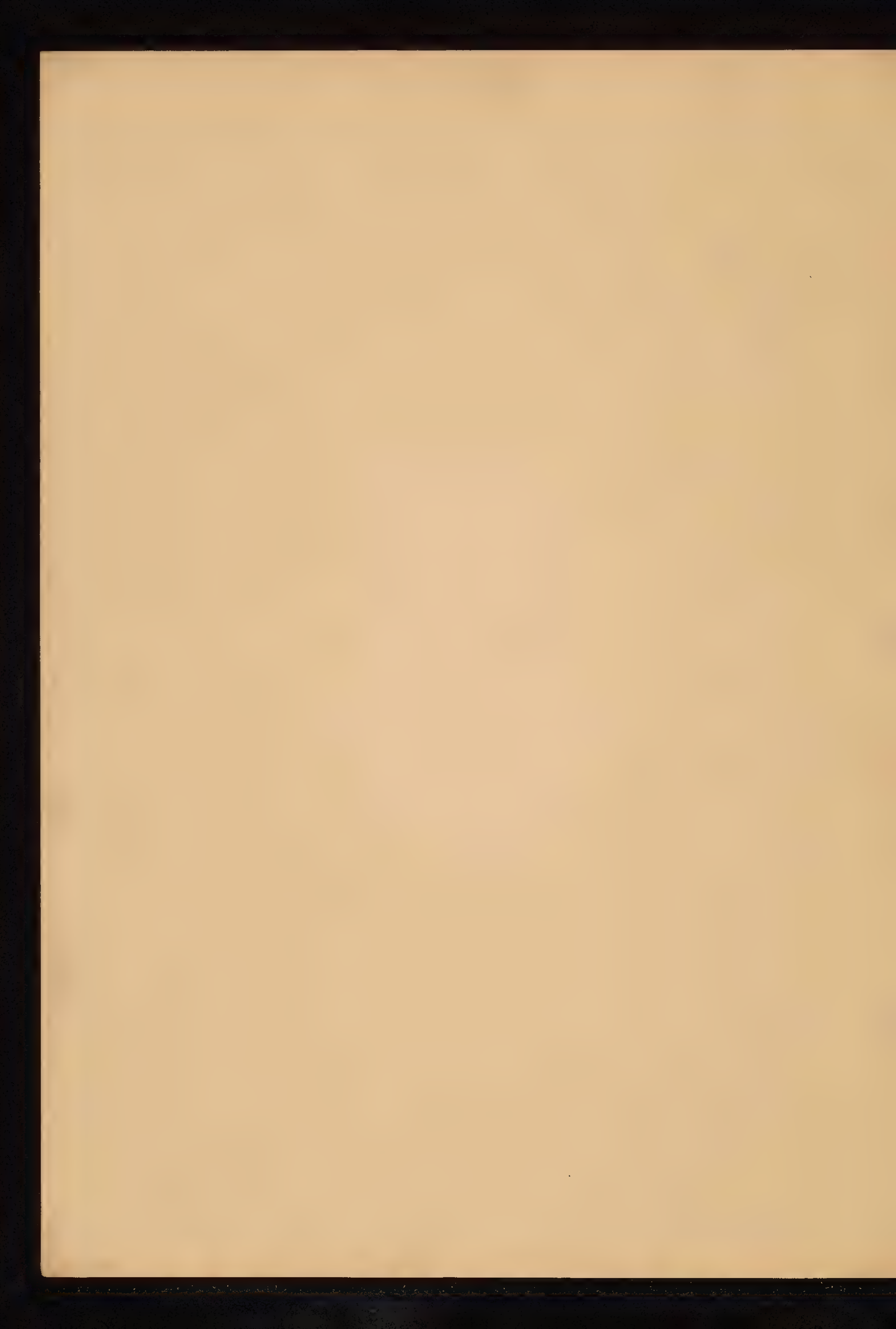
Horrida Parnasi scopulis iuga quisquis adire,
Quisquis & Aonidum florida rura cupis.
Musarum cupidis concessus munere Diuum
En Calepinus adest, hoc duce carpe viam.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.



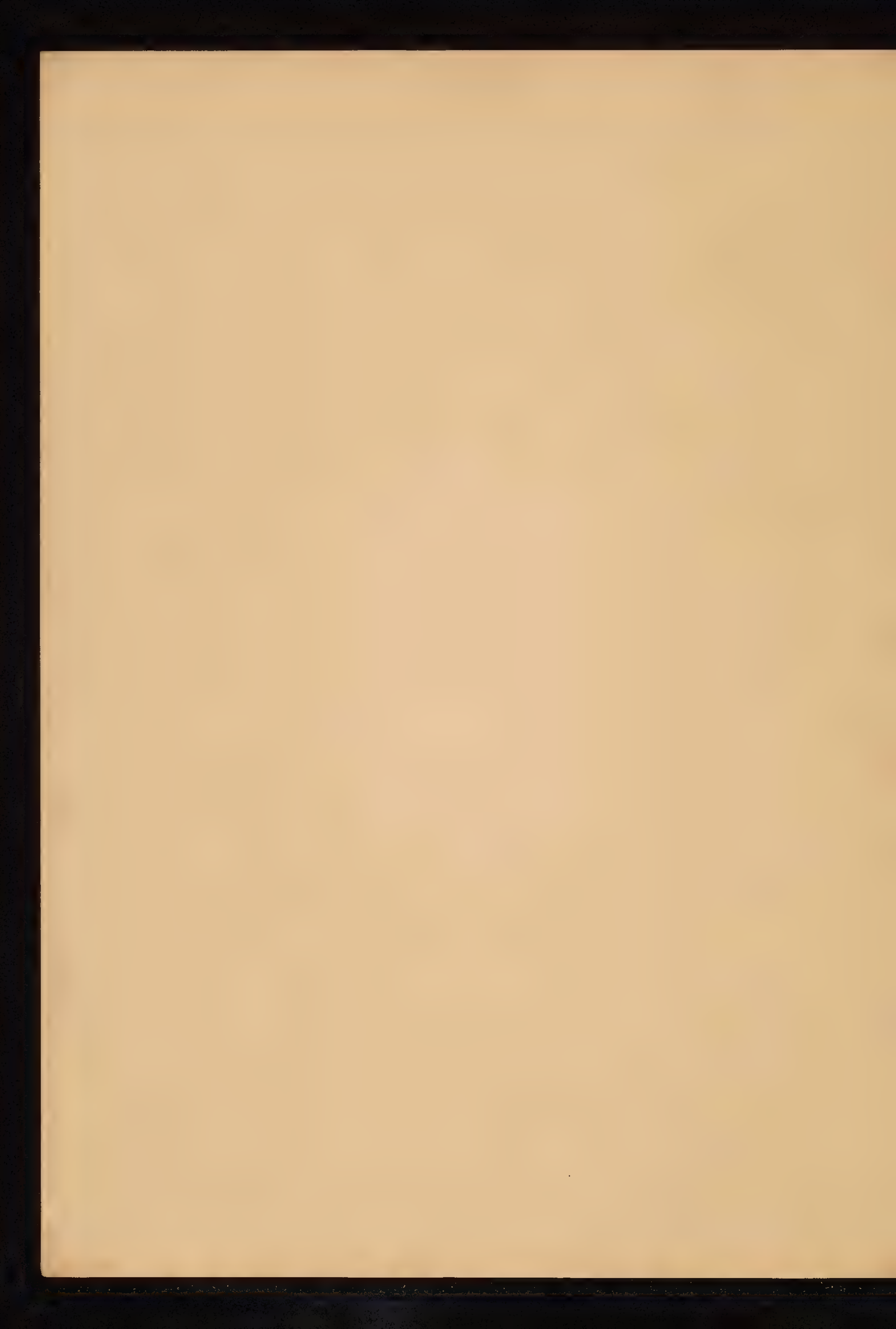


DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.



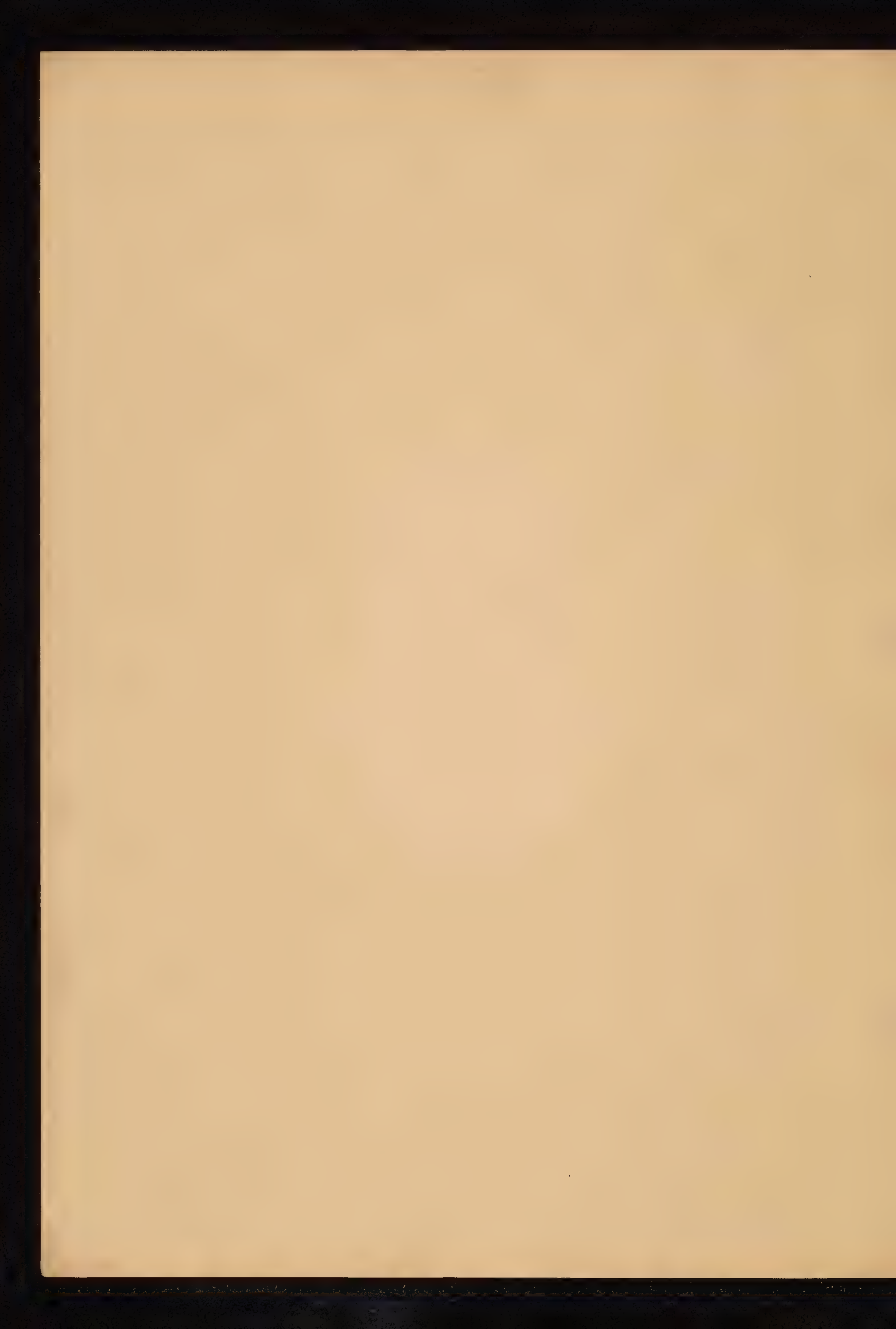


DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





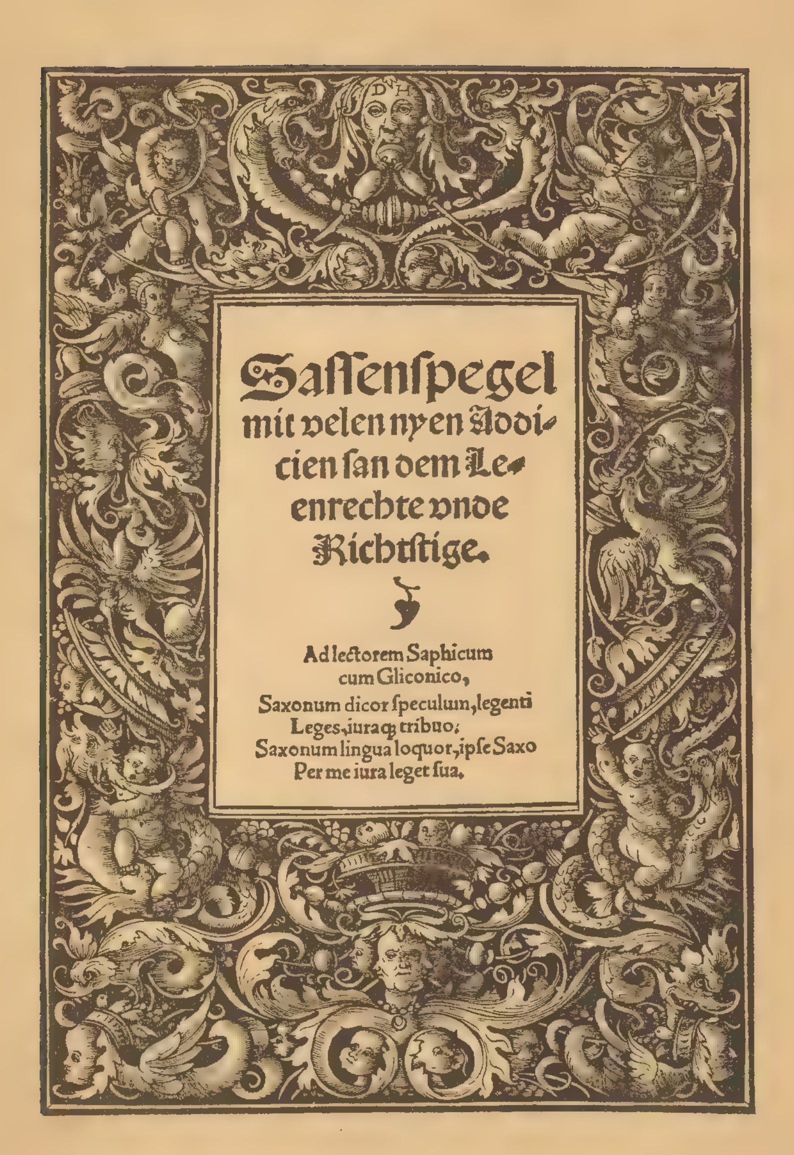
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.



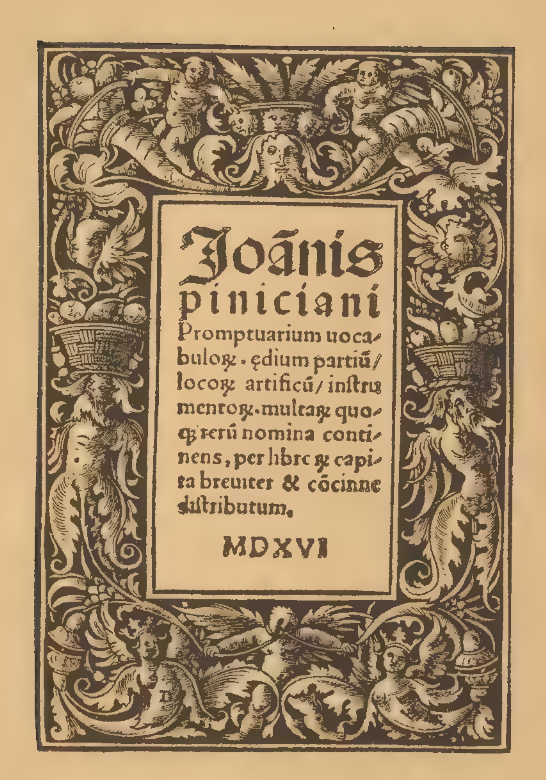


Saſſenſpegel
mit velen nyen Addi-
cien ſan dem Le-
enrechte vnde
Richtſtige.

Ad lectorem Saphicum
cum Gliconico,
Saxonum dicor ſpeculum, legenti
Leges, iuraq; tribuo:
Saxonum lingua loquor, ipſe Saxo
Per me iura leget ſua.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.



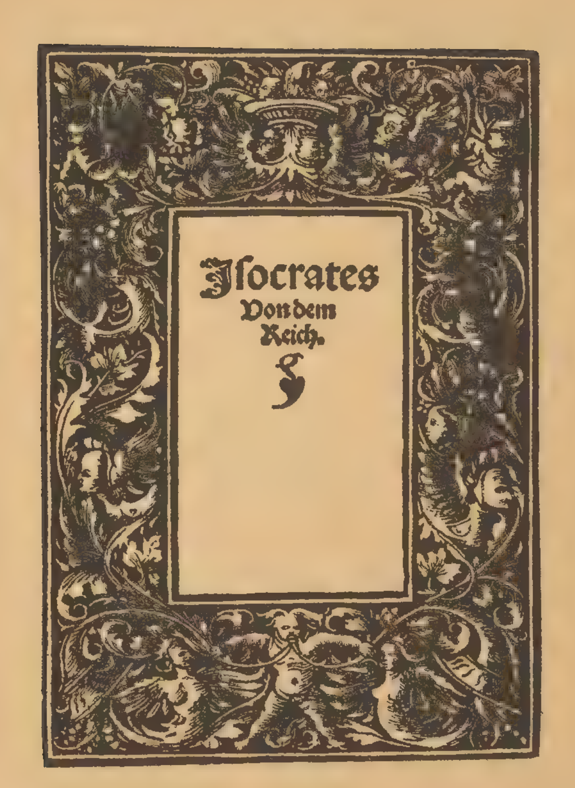


TAFEL 25.

VERLAG von G HIRTH in LEIPZIG.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.



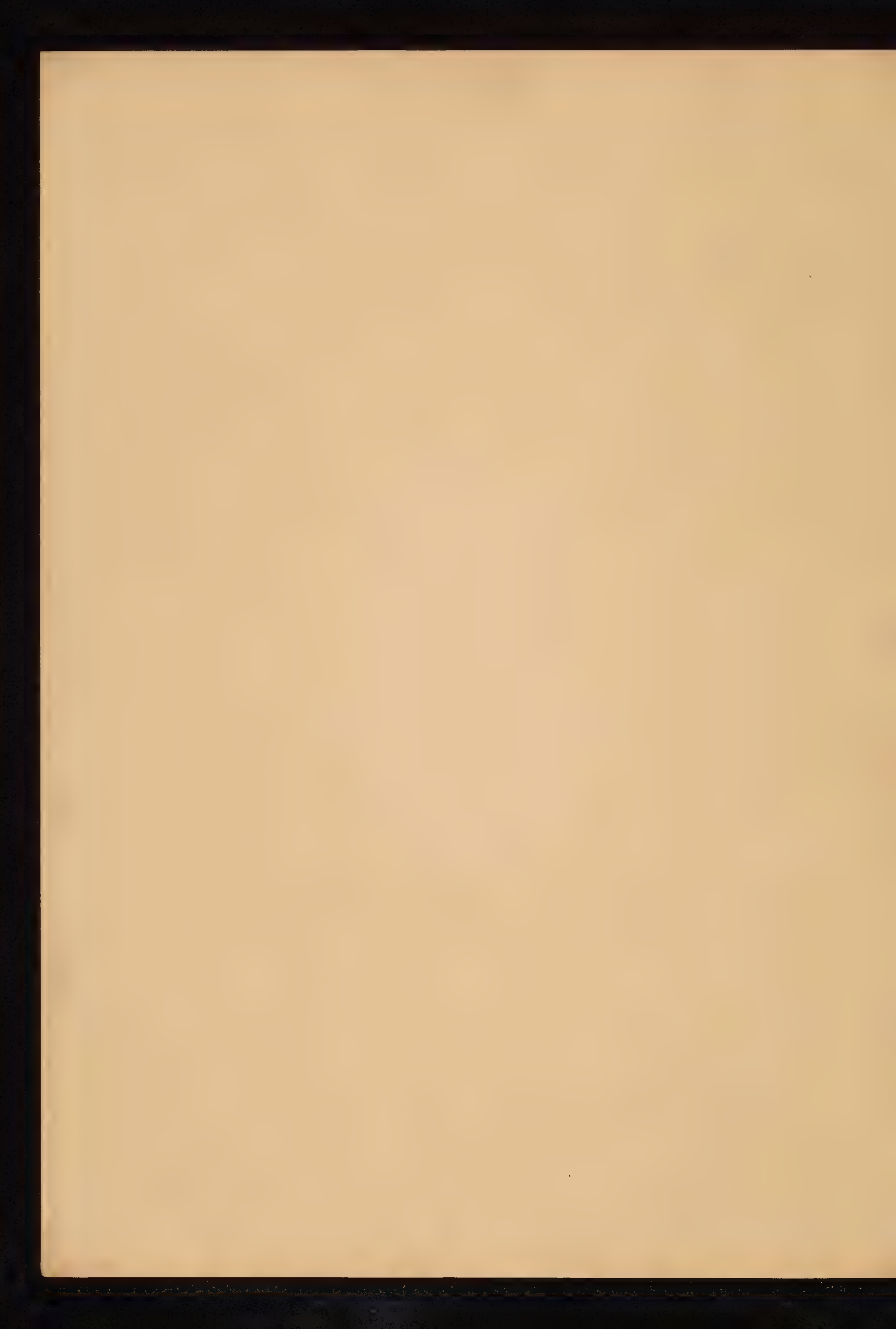


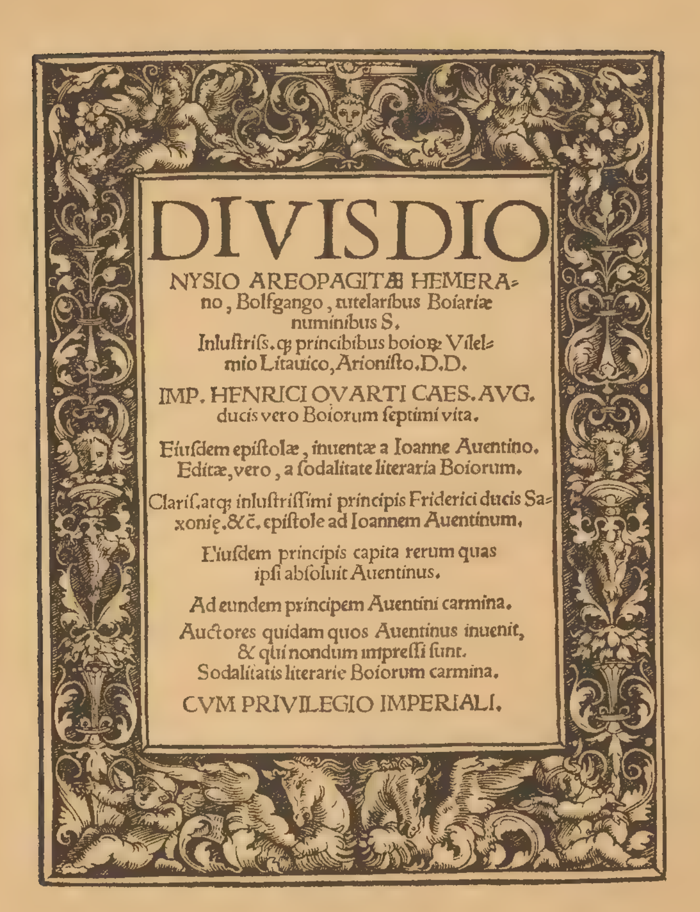
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





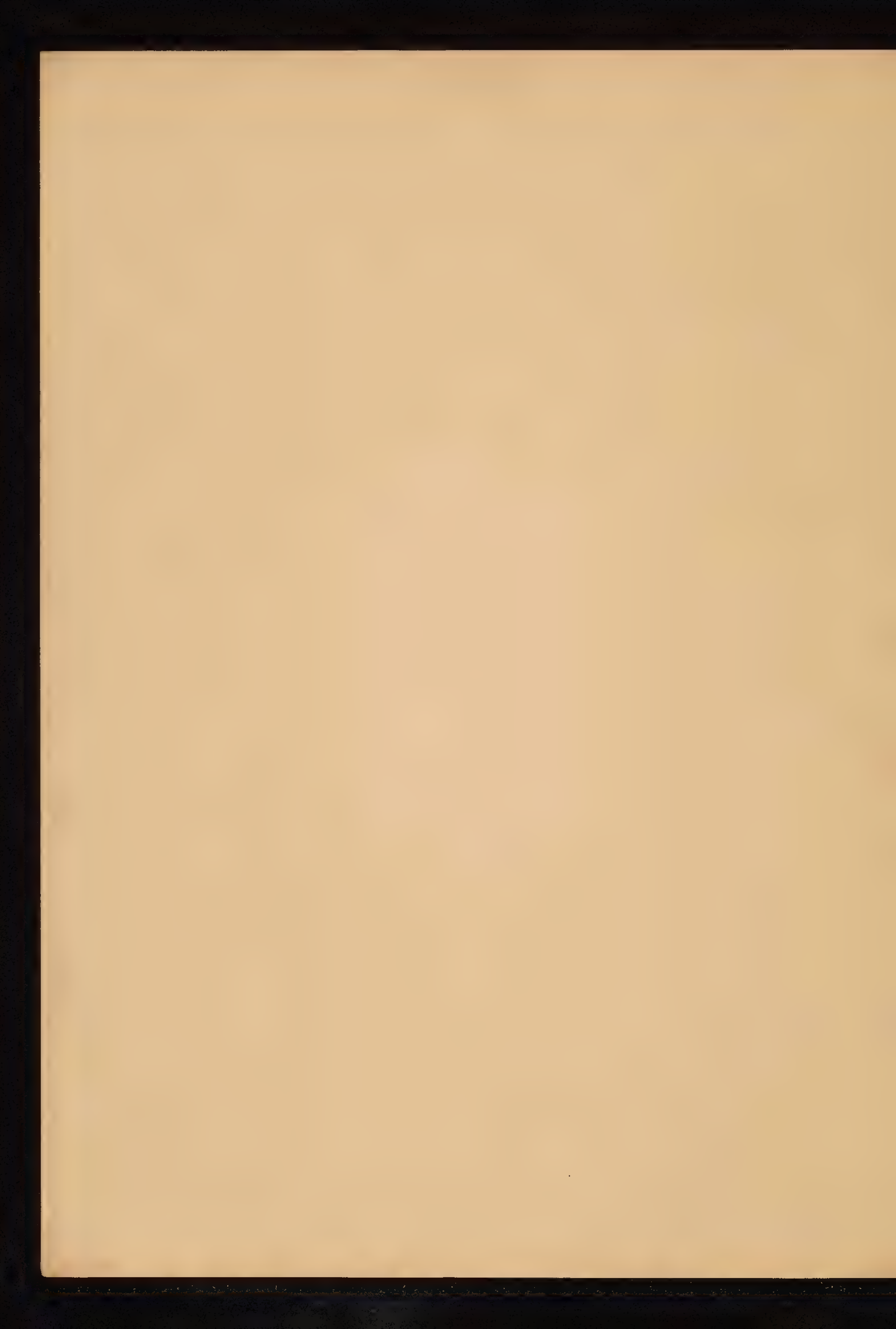
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





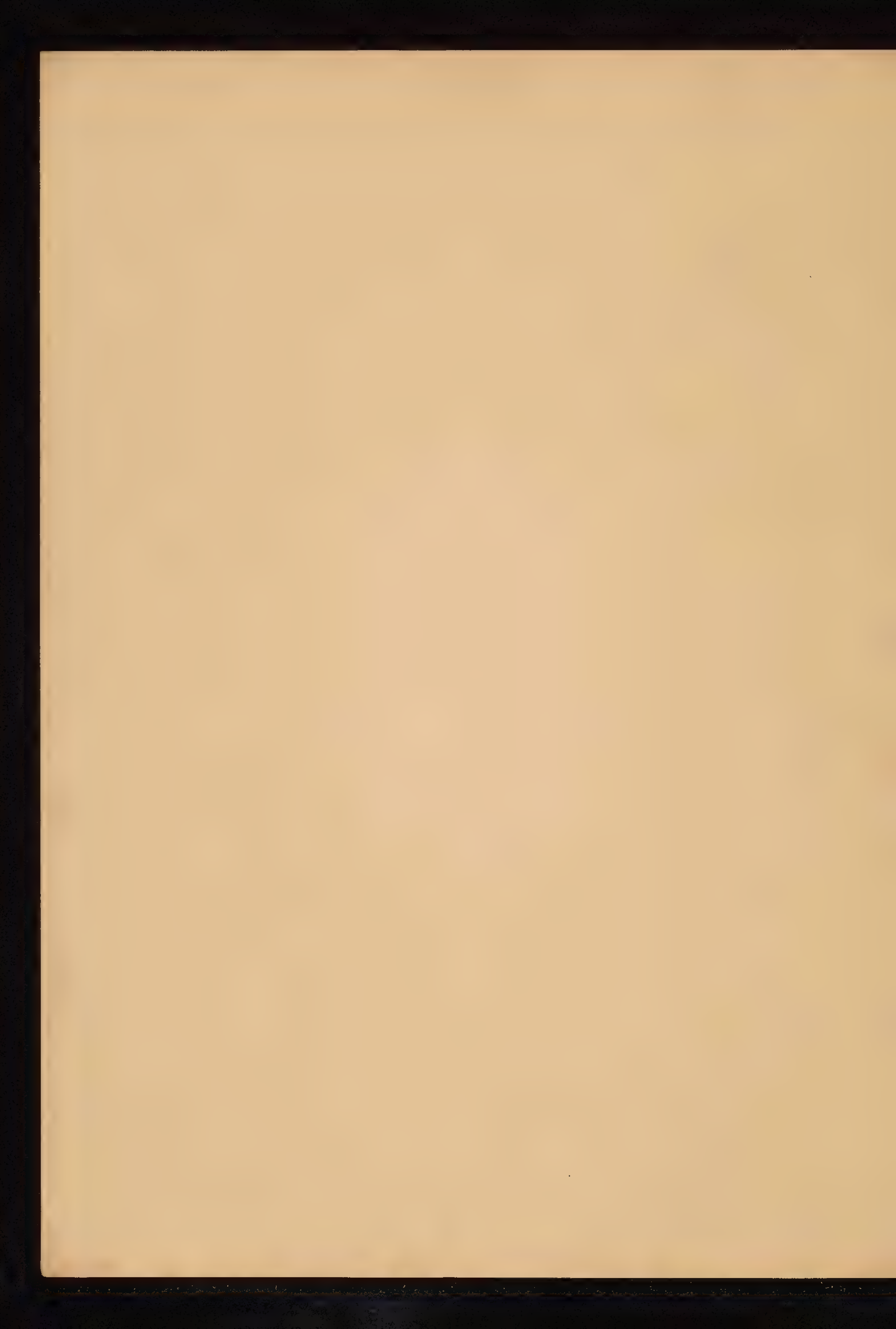
DIVIS DIO
NYSIO AREOPAGITÆ HEMERA-
no, Bolfgango, tutelaribus Boiariæ
numinibus S.
Inlustriſs. q; principibus boiorum Vilel-
mio Litauico, Arioniſto. D.D.
IMP. HENRICI QVARTI CAES. AVG.
ducis vero Boiorum ſeptimi vita.
Eiuſdem epiſtolæ, inuentæ a Ioanne Auentino.
Editæ, vero, a ſodalitate literaria Boiorum.
Clariſ. atq; inluſtriſſimi principis Friderici ducis Sa-
xonię. &c. epiſtole ad Ioannem Auentinum.
Eiuſdem principis capita rerum quas
ipſi abſoluit Auentinus.
Ad eundem principem Auentini carmina.
Auctores quidam quos Auentinus inuenit,
& qui nondum impreſſi ſunt.
Sodalitatis literarie Boiorum carmina.
CVM PRIVILEGIO IMPERIALI.

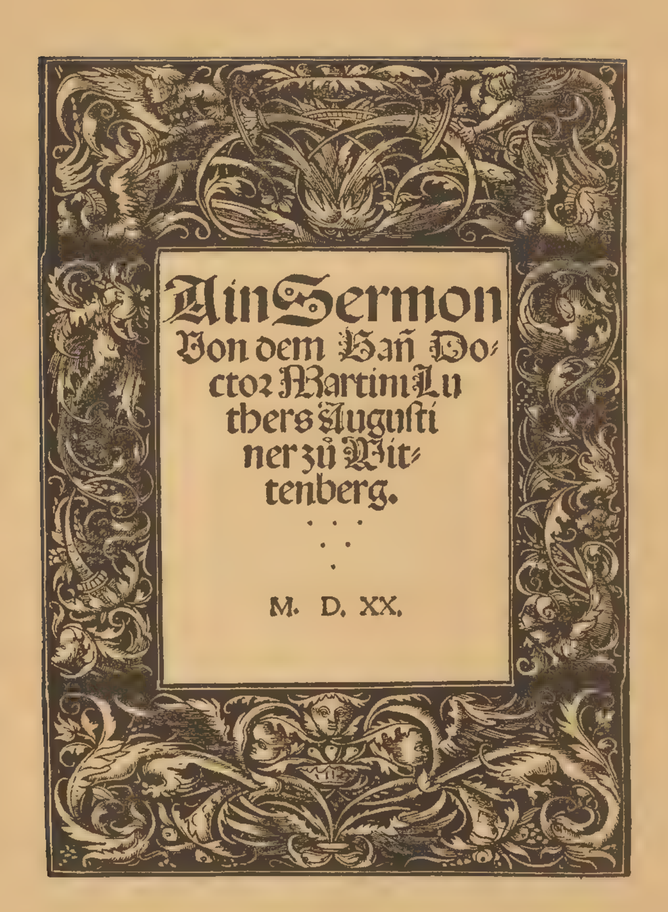
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.



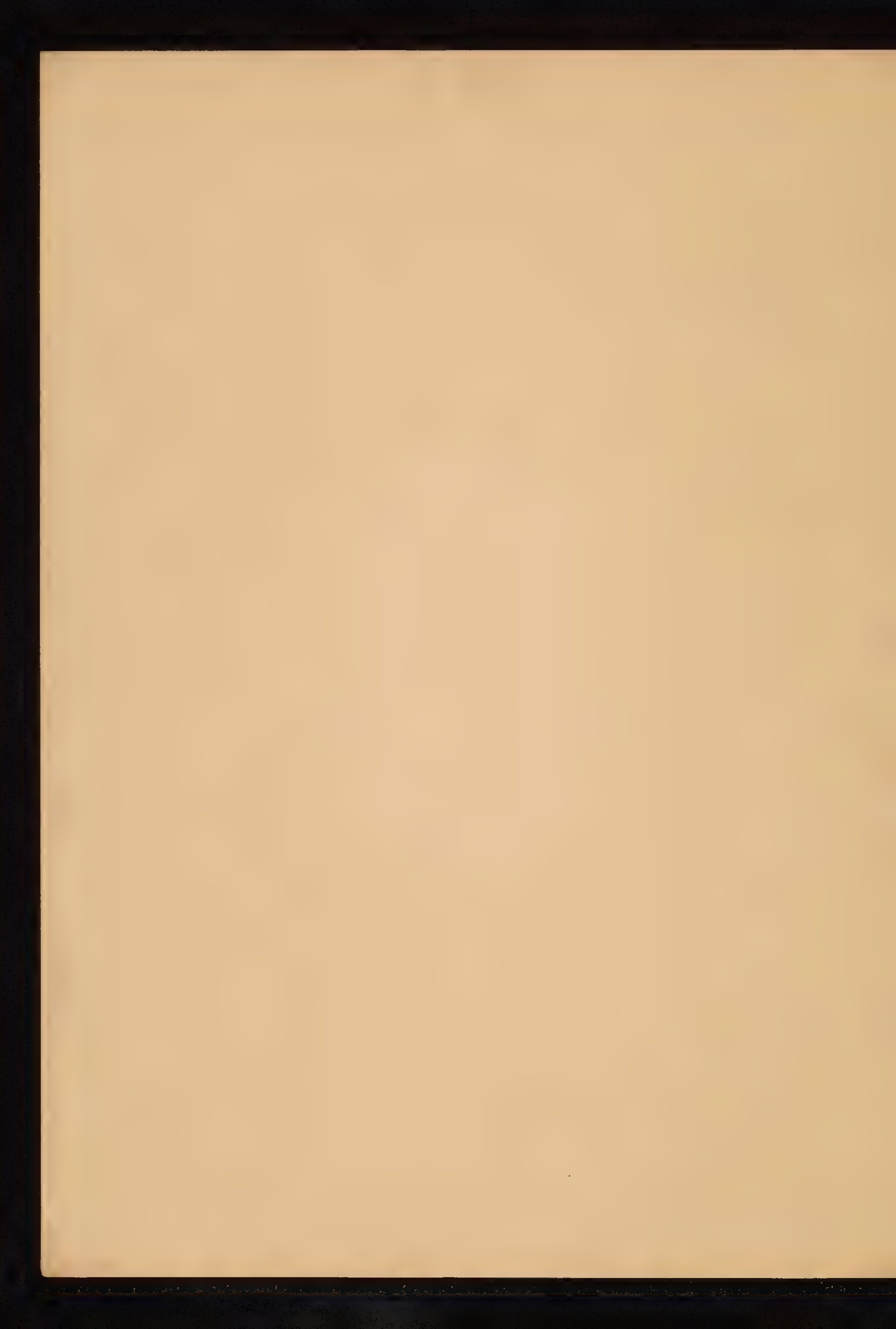


DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.




Ain Sermon Von dem Bañ Doctor Martini Luthers Augustiner zů Wittenberg.
M. D. XX.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.









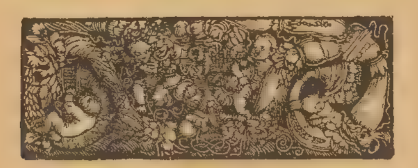












TAFEL 31 A.

VERLAG von G. HIRTH in LEIPZIG

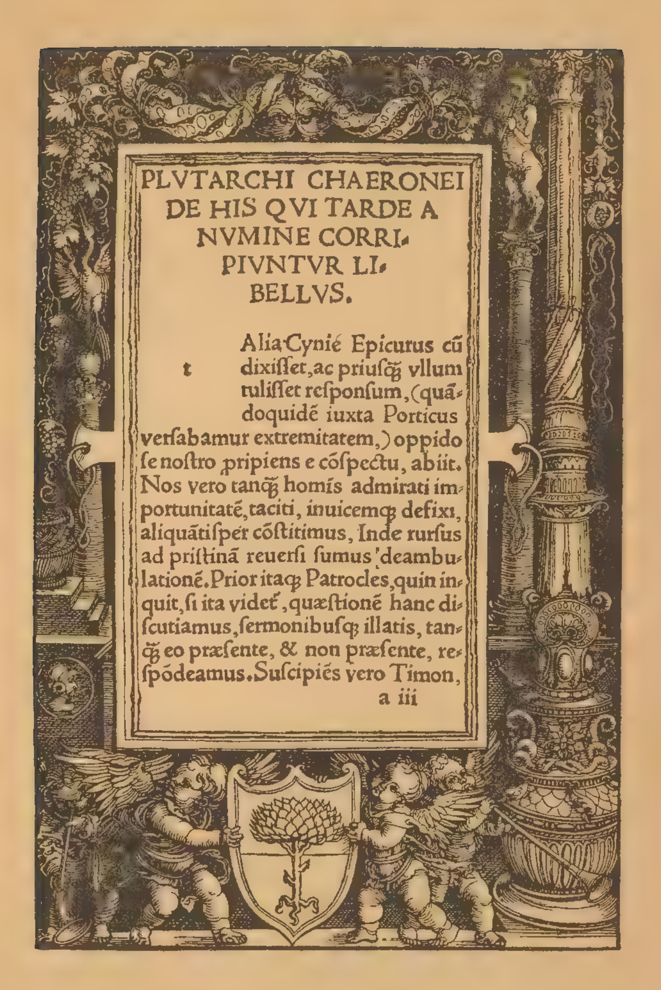
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.



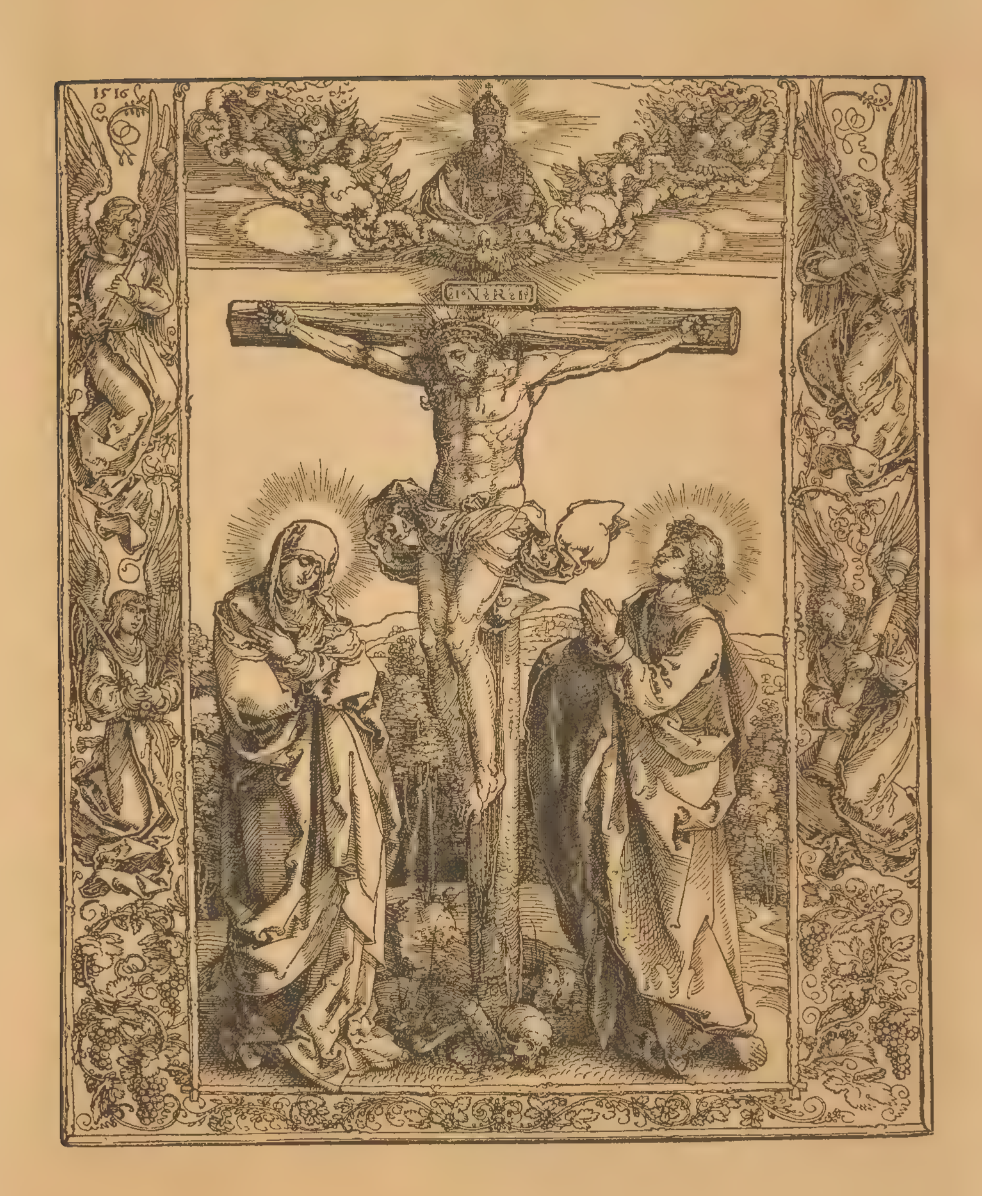


PLVTARCHI CHAERONEI
DE HIS QVI TARDE A
NVMINE CORRI-
PIVNTVR LI-
BELLVS.

t Alia Cynié Epicurus cũ
dixiſſet, ac priuſq̃ꝫ vllum
tuliſſet reſponſum, (quã-
doquidẽ iuxta Porticus
verſabamur extremitatem,) oppido
ſe noſtro ꝓripiens e cõſpectu, abiit.
Nos vero tanq̃ꝫ homis admirati im-
portunitatẽ, taciti, inuicemq̃ꝫ defixi,
aliquãtiſper cõſtitimus, Inde rurſus
ad priſtinã reuerſi ſumus deambu-
lationẽ. Prior itaq̃ꝫ Patrocles, quin in-
quit, ſi ita videt̃, quæſtionẽ hanc di-
ſcutiamus, ſermonibuſq̃ꝫ illatis, tan-
q̃ꝫ eo præſente, & non præſente, re-
ſpõdeamus. Suſcipiẽs vero Timon,
a iii

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.

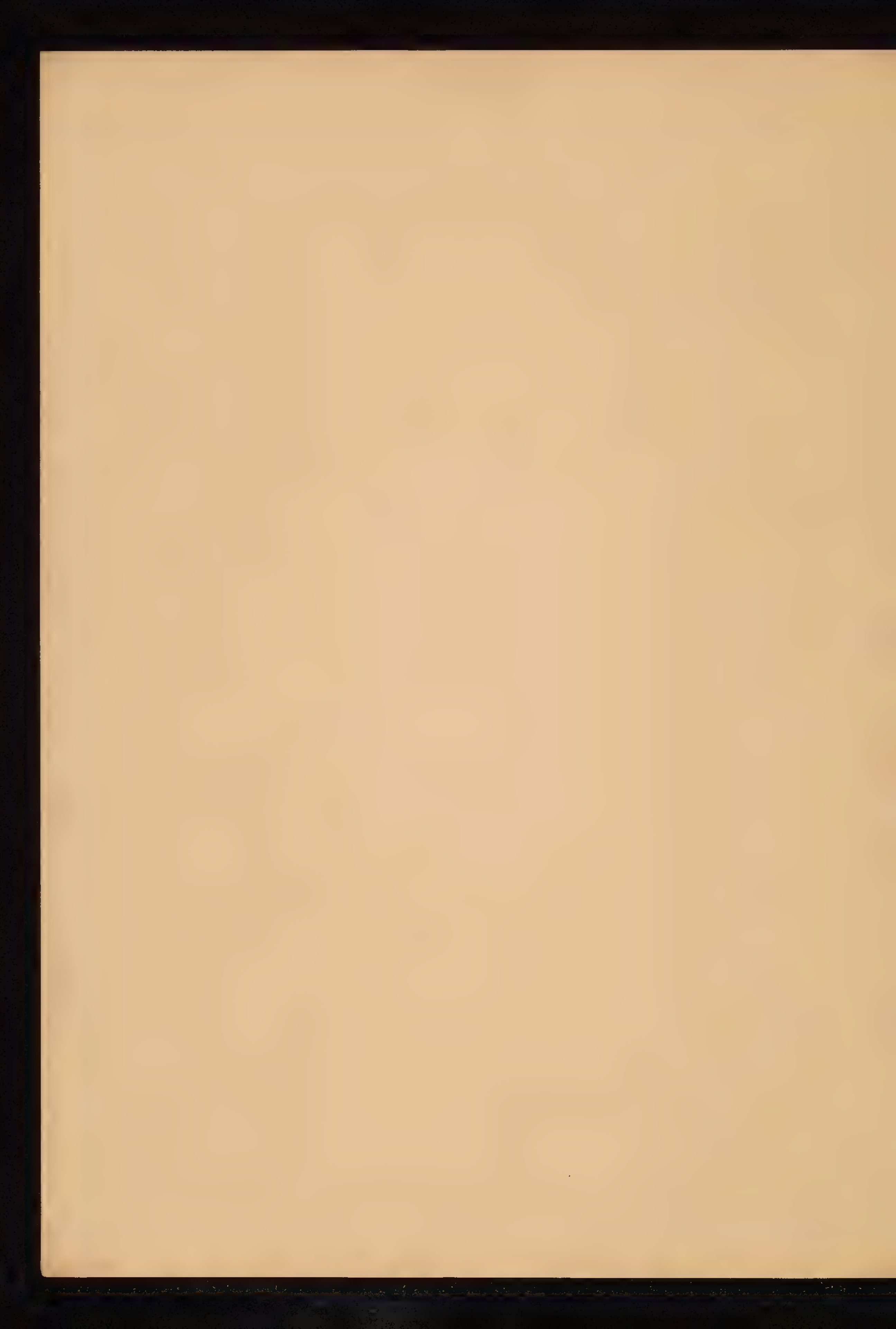


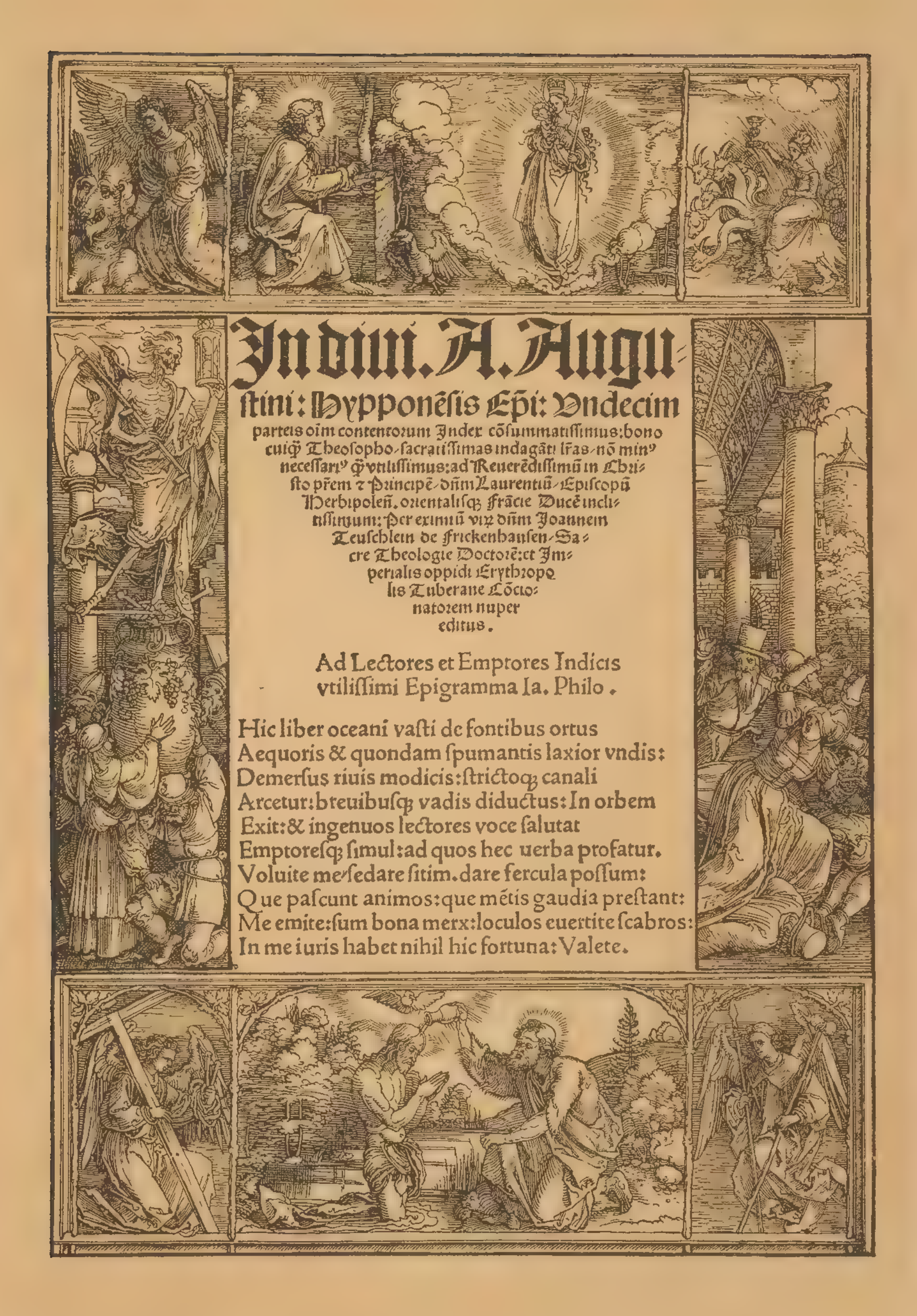


TAFEL 33.

VERLAG VON G. HIRTH IN LEIPZIG

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





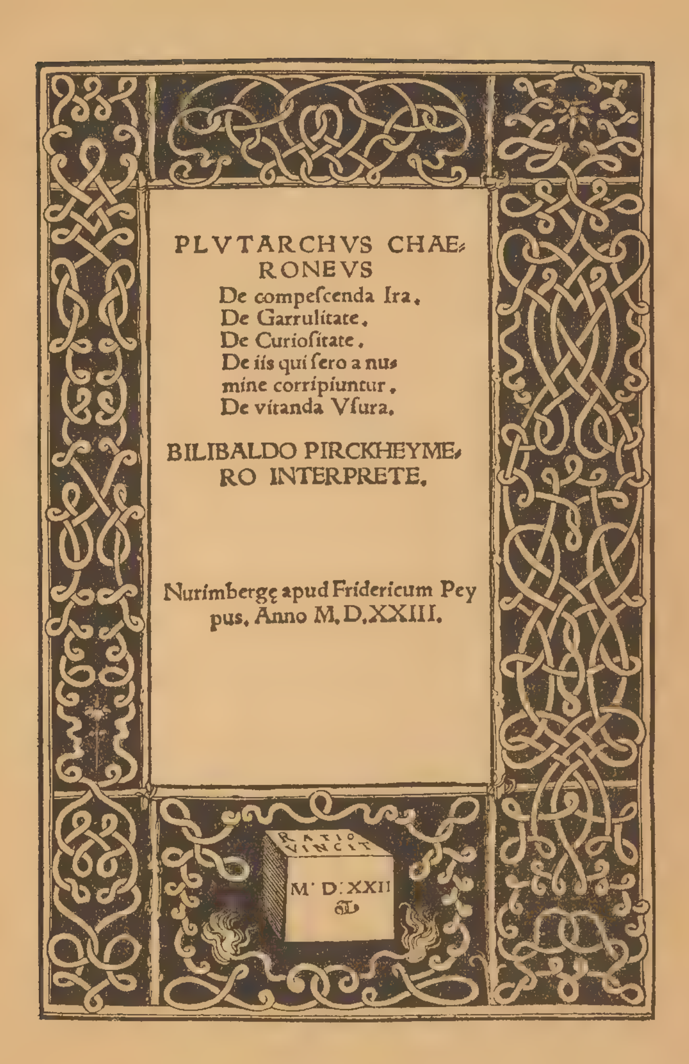
In divi. A. Augu-
stini: Hypponēsis Epi: Undecim
parteis oīm contentorum Index cōsummatissimus: bono
cuiq; Theosopho-sacratissimas indagāti lras-nō min⁹
necessari⁹ q̄ utilissimus: ad Reuerēdissimū in Chri-
sto prēm & Principē-dn̄m Laurentiū-Episcopū
Herbipoleñ. orientalisq; Frācie Ducē incli-
tissimum: Per eximiū vir dn̄m Joannem
Teuschlein de Frickenhausen-Sa-
cre Theologie Doctorē: et Im-
perialis oppidi Erythropo-
lis Tuberane Cōcio-
natorem nuper
editus.

Ad Lectores et Emptores Indicis
vtilissimi Epigramma Ia. Philo.

Hic liber oceani vasti de fontibus ortus
Aequoris & quondam spumantis laxior vndis:
Demersus riuis modicis: strictoq; canali
Arcetur: breuibusq; vadis diductus: In orbem
Exit: & ingenuos lectores voce salutat
Emptoresq; simul: ad quos hec uerba profatur.
Voluite me-sedare sitim. dare fercula possum:
Que pascunt animos: que mētis gaudia prestant:
Me emite: sum bona merx: loculos euertite scabros:
In me iuris habet nihil hic fortuna: Valete.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN




PLVTARCHVS CHAE-
RONEVS
De compescenda Ira.
De Garrulitate.
De Curiositate.
De iis qui sero a nu-
mine corripiuntur.
De vitanda Vsura.

BILIBALDO PIRCKHEYME-
RO INTERPRETE.

Nurimbergę apud Fridericum Pey
pus. Anno M.D.XXIII.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK. TAFEL 35. VERLAG von G. HIRTH in LEIPZIG.

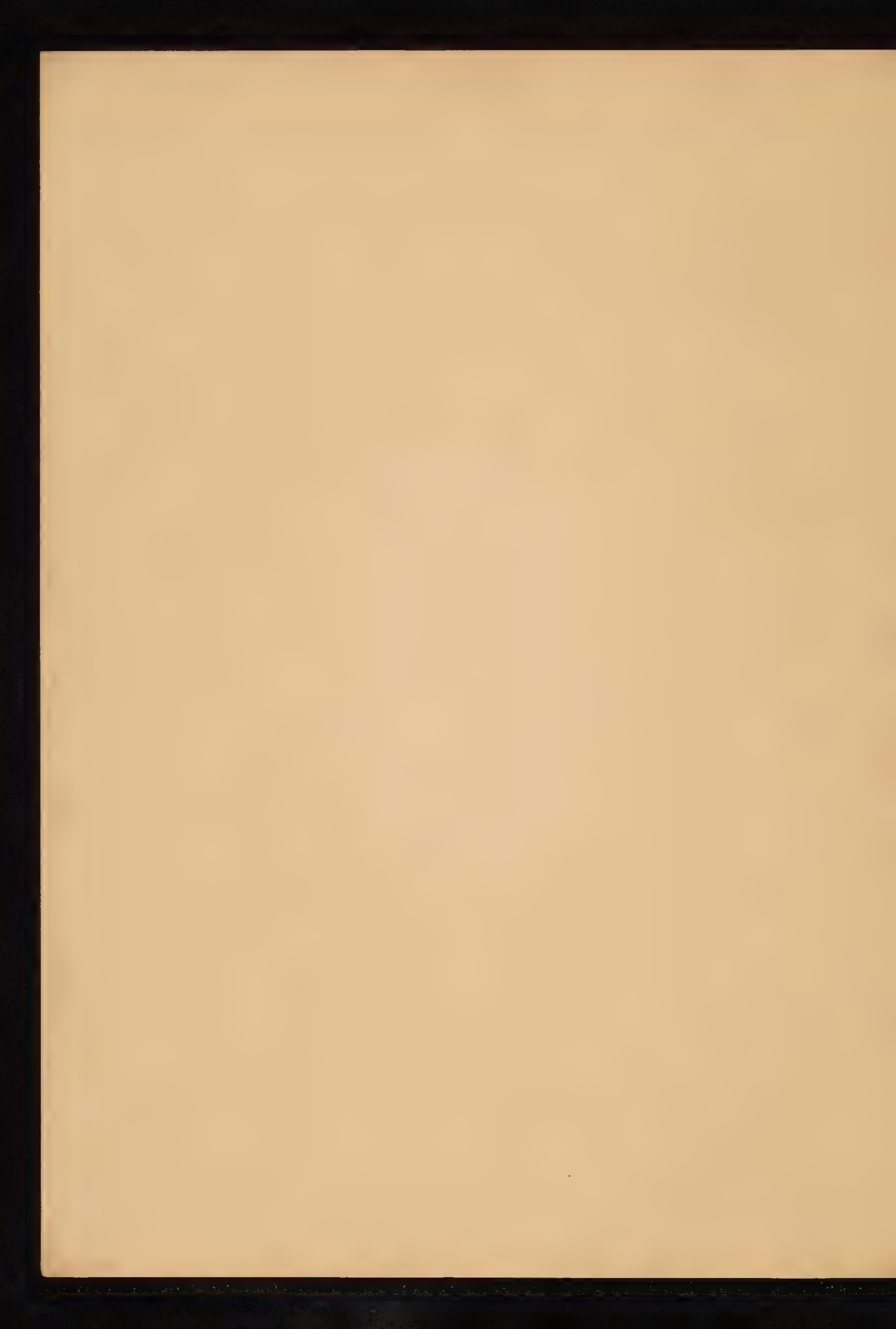
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.

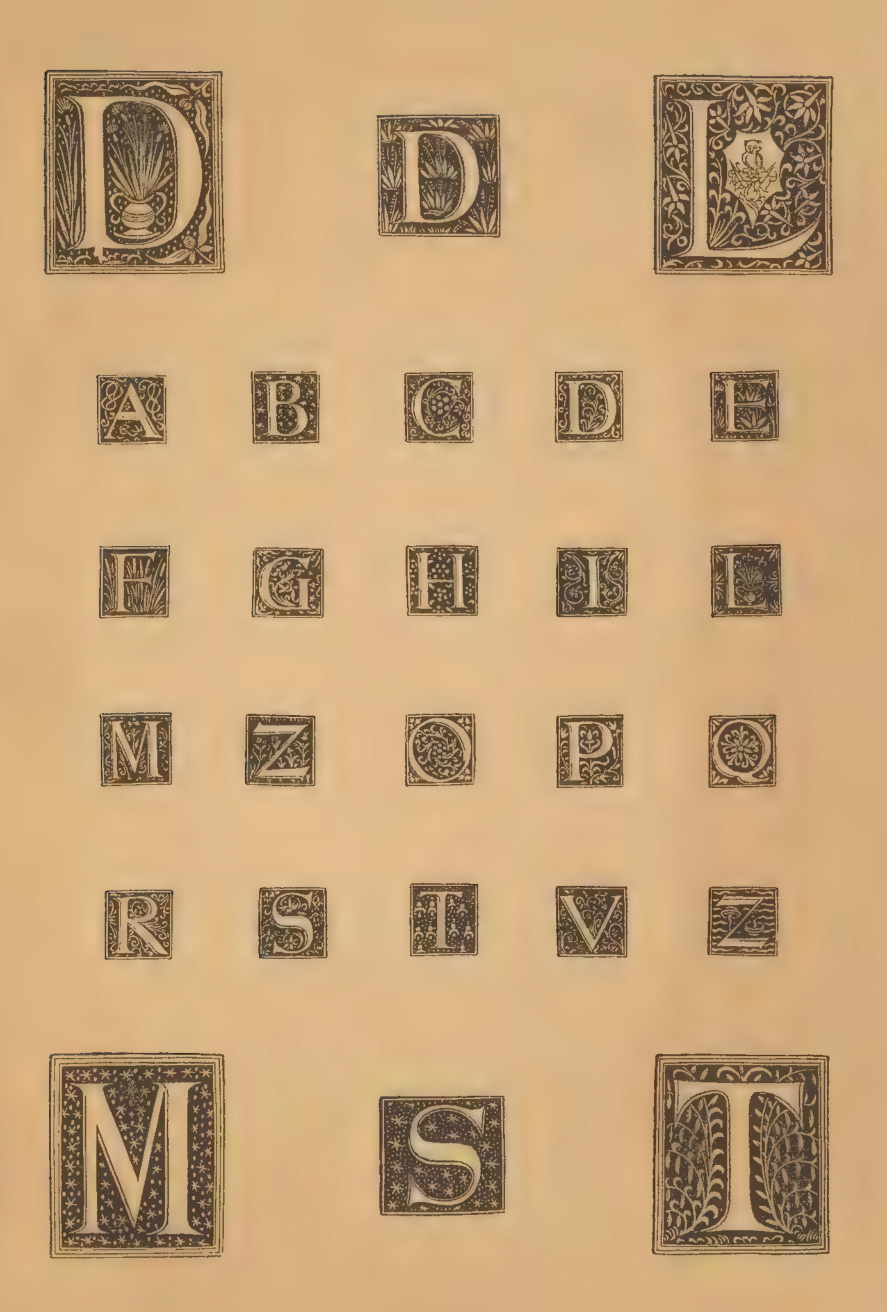


Biblia cũ cõcordantijs veteris ⁊ noui testamẽti ⁊ sacrorũ canonum: necnõ ⁊ additionibus in marginibus varietatis diuersoꝝ textuũ: ac etiã canonib⁹ antiq̃s quatuor euãgeliorum Nouissime autem addite sunt ꝯcordantie ex viginti libris Josephi de antiquitatibus ⁊ bello iudaico excerpte.

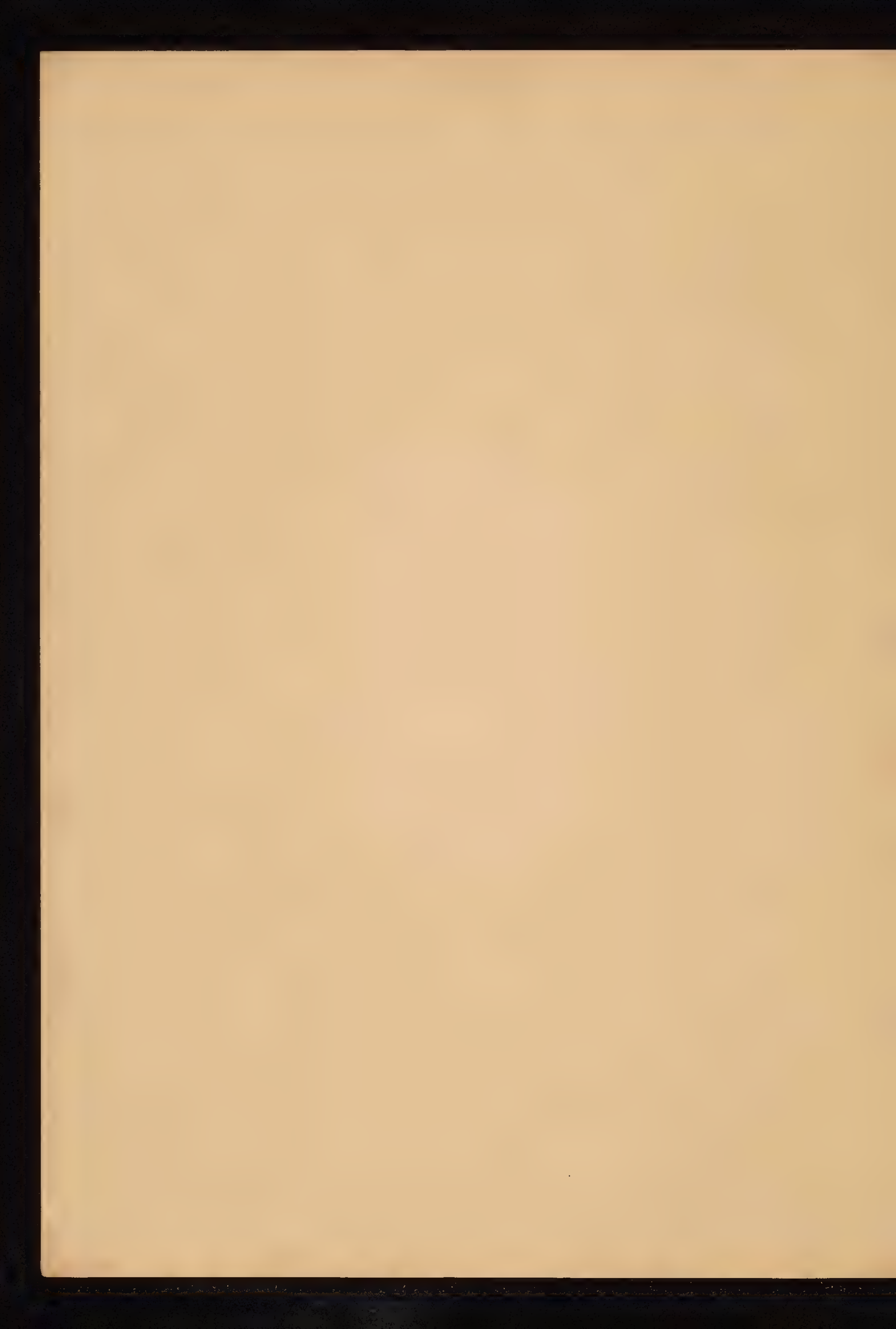


DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.

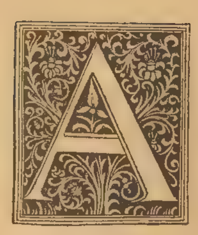




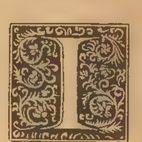
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.











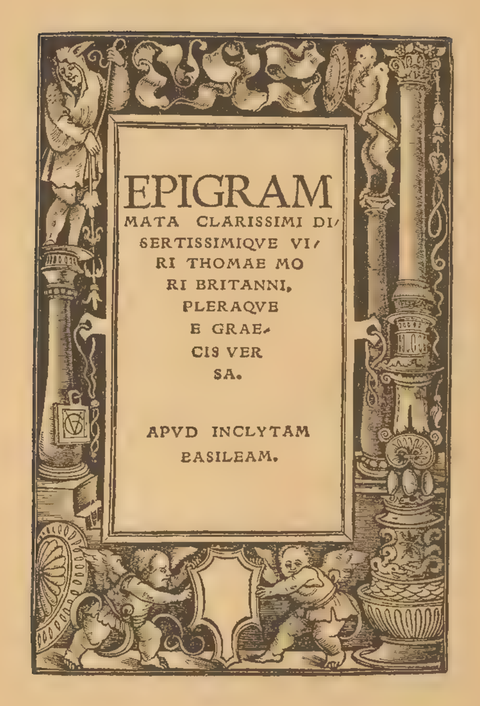




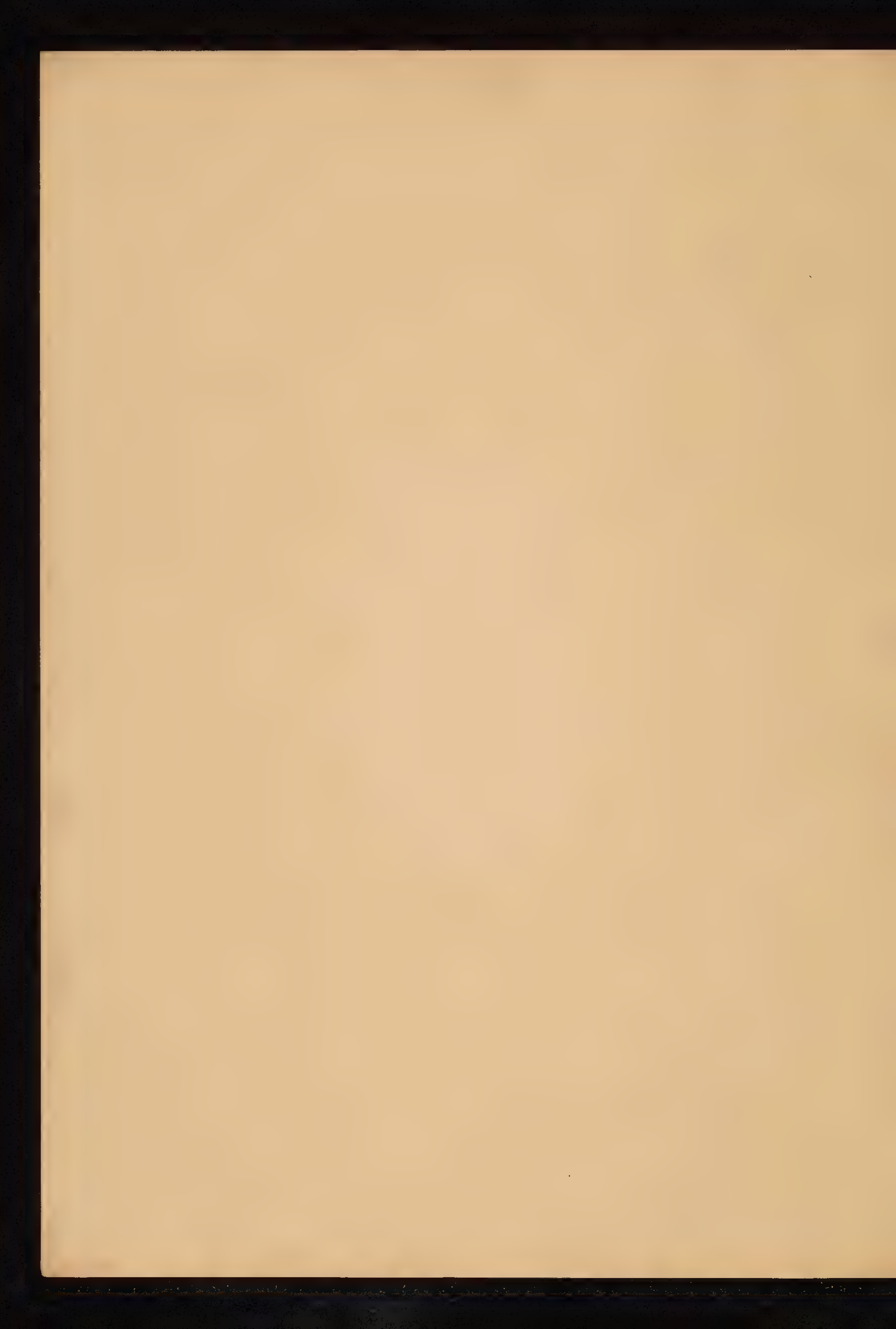



DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.



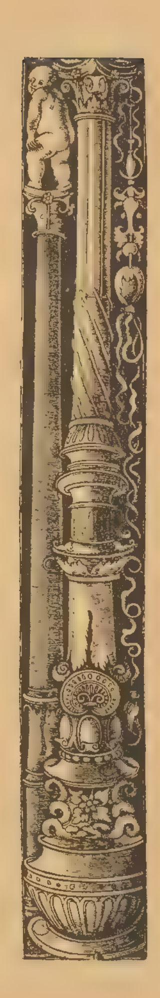


DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





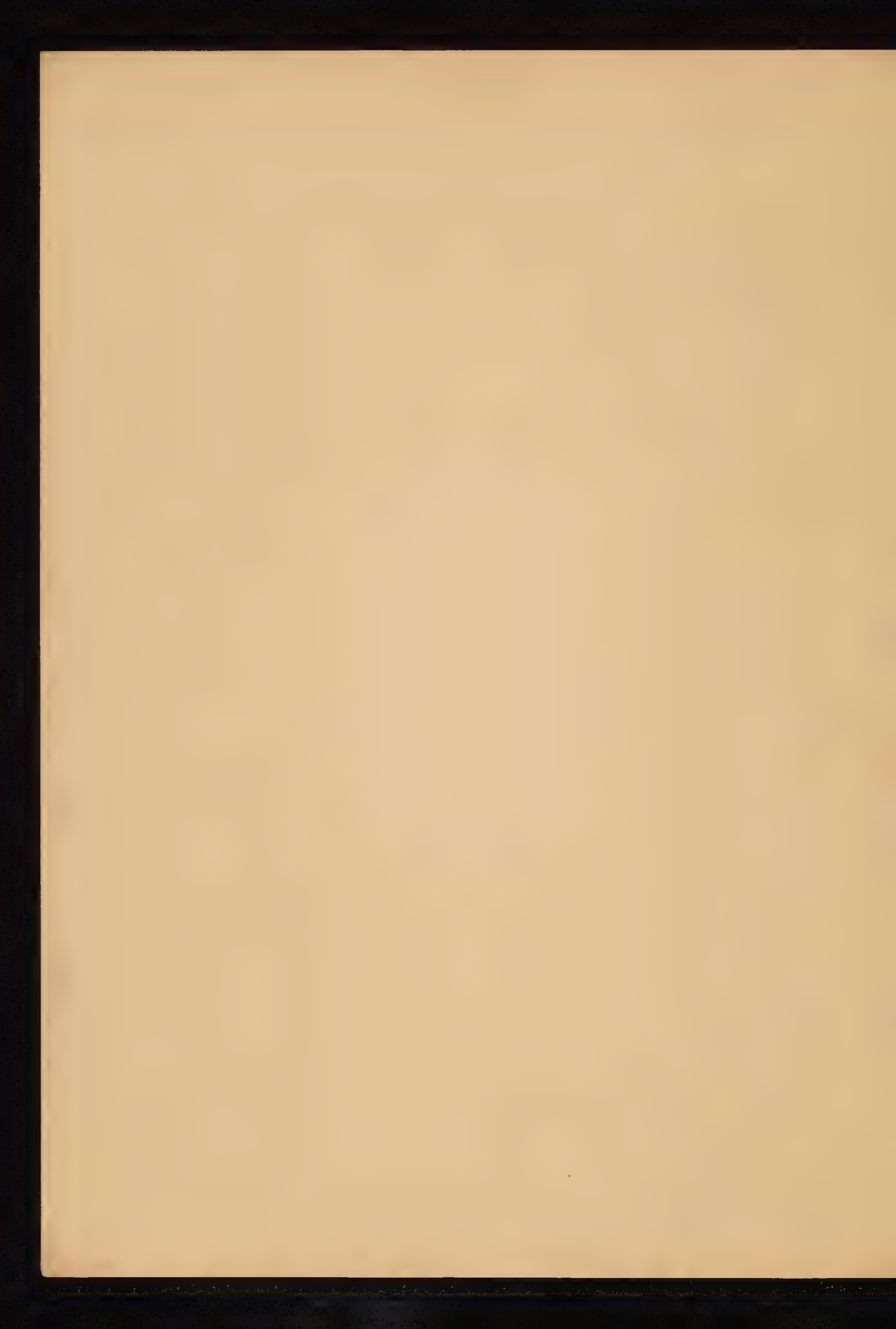




TAFEL 39.

VERLAG VON G HIRTH IN LEIPZIG

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN





AMPLISSIMO PATRI D. THOMAE RVTHALLO EPI
SCOPO DVNELMENSI SERENISSIMI BRITAN
NIAE REGIS SECRETARIO MAGNO
ERASMVS ROTERODAMVS S.D.

MIRE VIDETVR euenisse, Præsul ornatissime, ut utriqꝫ d uerso q dem genere, sed tamen haud ita dissimilem militiam eodem tēpore militauerimus. Etenim dum tu primū regis uere inuictissimi felicibus auspicijs Gallos in fugam agis, deinde a castris in castra reuersus, Scotorum regem, maximis & instructissimis copijs, in ditiōis tuæ fines irrumpentem repellis, fundis, conscindis, ego duos omnium optimos, sed omnium deprauatissimos autores, Diuum Hieronymū, & Senecam, a mendis, teterrimis uidelicet litterarum hostibus, quibus hactenus nō cōtaminati fuerāt, sed prorsus extincti, summo studio uindicaui. Et mihi cū geminis hostibus fuit res, Nec usqꝫ arbitror in uestris castris plus fuisse difficultatis, aut sudoris, ꝗ mihi fuerit in hoc negocio. Quanqꝫ hoc etiam uinco nomine, quod unus ipe dux pariter ac miles, cum tot hostium milibus conserui manum, Iam nec strages in hoc conflictu minor, ꝗ in uestris prælijs. Nam aduersus Gallos, quo minus cruenta fuerit pugna, ciuilitas hostium (nam quo potius appellē nomine?) in causa fuit, qui sic ad primum statim congressum, cessere melioribus, ut appareret in hoc ipsum uenisse, quo uobis prædam adducerent. Cæterum e Scotis ingēs quidem contigit uictoria, nimirum ipso rege cum innumeris optimatibus cæso, & eo rege, qui gladiatorio (quod aiunt) animo, summam perniciem uniuersæ Britanniæ moliretur. Verum ea cōtigit multo uestratium empta sanguine. At ego unico conflictu, supra quatuor hostium, imo portentorum, milia, iugulaui, cōfodi, deleui. Tot enim, opinor, mēdas, uel ex uno Seneca sustuli. Adde quod Scotus miles uix primos Britannicæ ditionis fines fuerat ingressus, & unicam duntaxat occuparat arcem, unde mox depulsus est. At totum Hieronymū, totumqꝫ Senecam, multis iam sæculis infinitus mendarum numerus occuparat, ut nihil usqꝫ esset reliquum, quod non ab hostibus teneretur. Atqꝫ hac quidē in re mihi pro gladio calamus fuit, pro Marte Musæ, pro copijs ingenium. Nec ullum alioqui auxilium, in tantis rerum difficultatibus, præter duos uetustos codices, quorum alterum exhibuit e sua bibliotheca, summus ille meorum studiorū Mœcenas, & incōparabile nostri sæculi decus, Gulielmus Archiepiscopus Cantuariensis, alterum, regium apud Cantabrigienseis collegium suppetias misit. Sed utrunqꝫ primum mutilum, deinde uulgatis etiam exemplaribus mendosiorem, ut minus fidendum fuerit auxiliaribus copijs, ꝗ ipsis hostibus. Illud tamen profuit, quod nō consentiebant errata, id, quod accidere necesse est in his libris, qui ex eodem exemplari formulis excudūtur. Proinde quemadmodum aliquoties fit, ut peritus & attentus iudex, e multorum testium oratione, quorū nemo tamen uerum dicat, rem colligat, ita nos e diuersis mendis ueram conie-

a 2

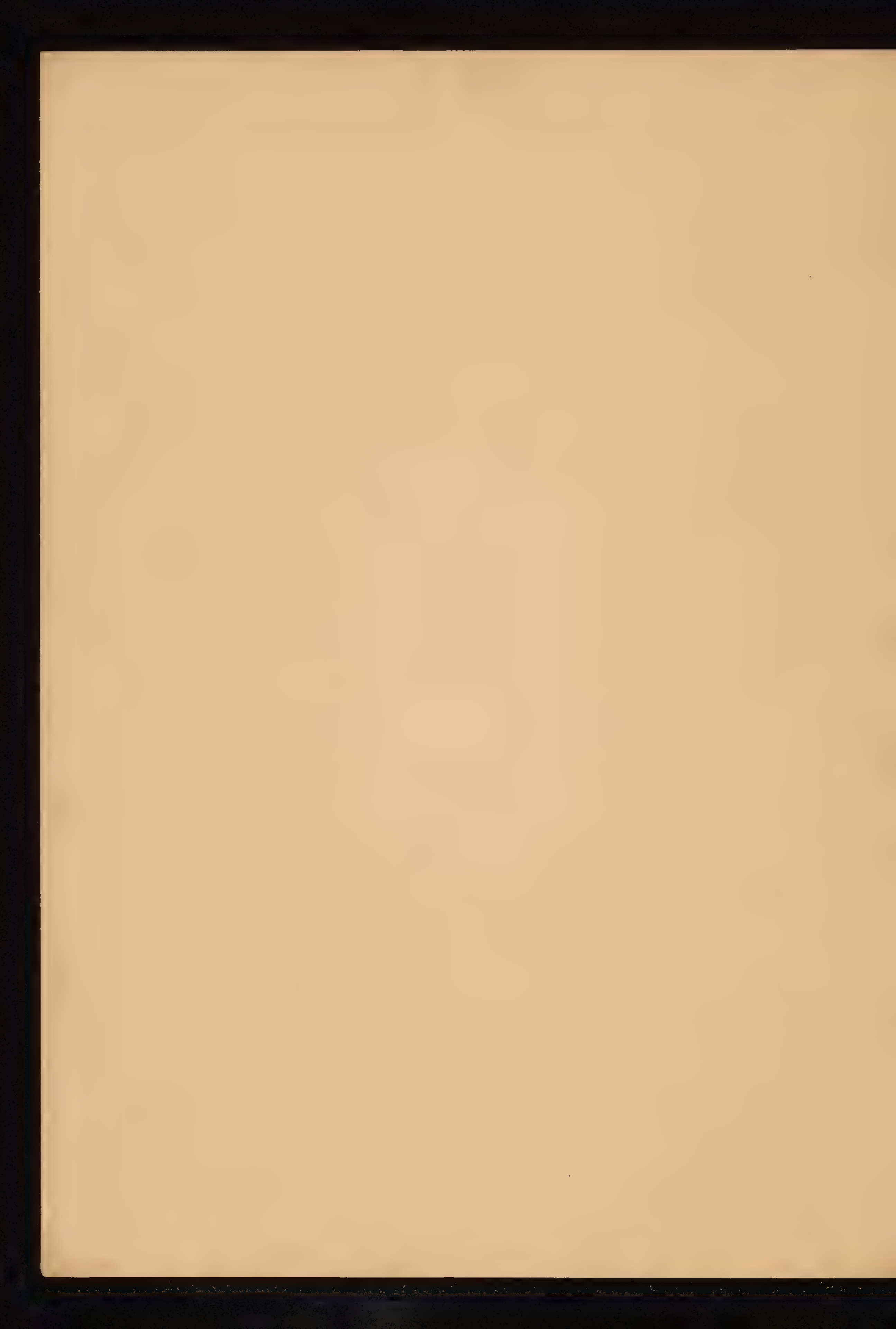
BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK. TAFEL 40. VERLAG von G. HIRTH in LEIPZIG.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN





DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.



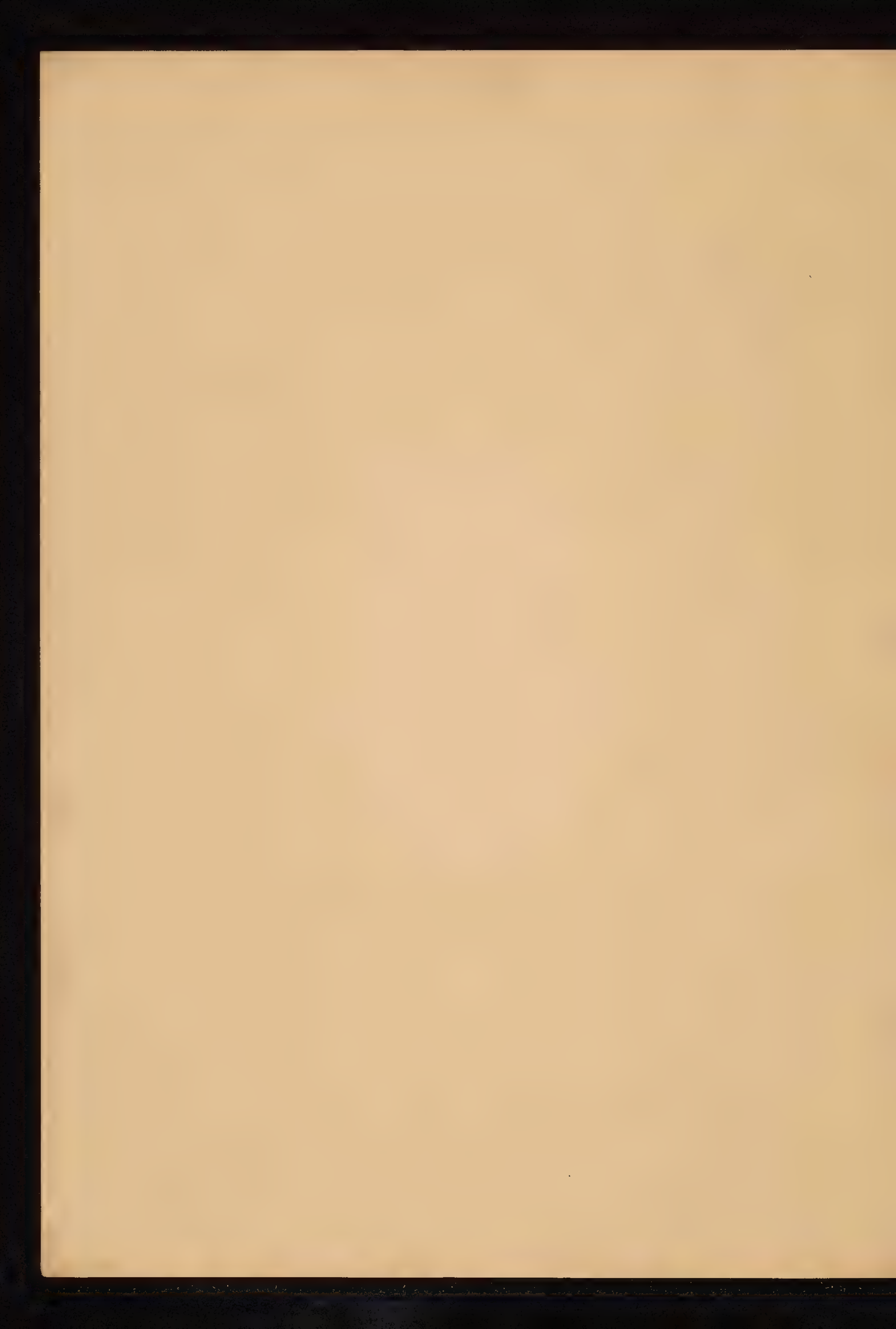


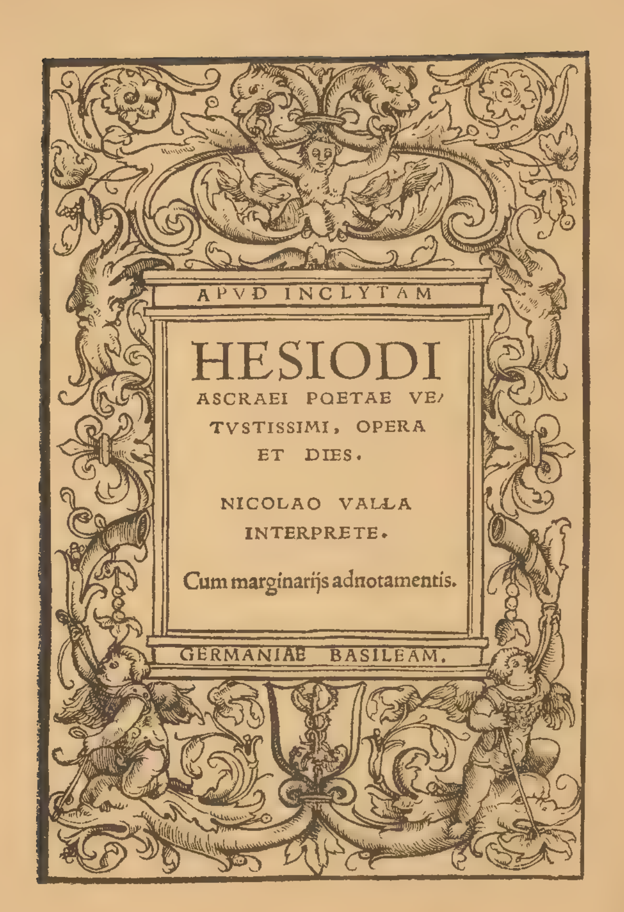
MARTINI
DORPII SACRAE THEO
logiæ professoris Oratio in
prælectionem episto-
larum diui Pauli.

De laudibus Pauli, de literis sa
cris ediscendis, de eloquẽtia,
de pernicie sophistices,
de sacrorũ codicum
ad Græcos casti
gatione, &
lingua-
rum peritia.

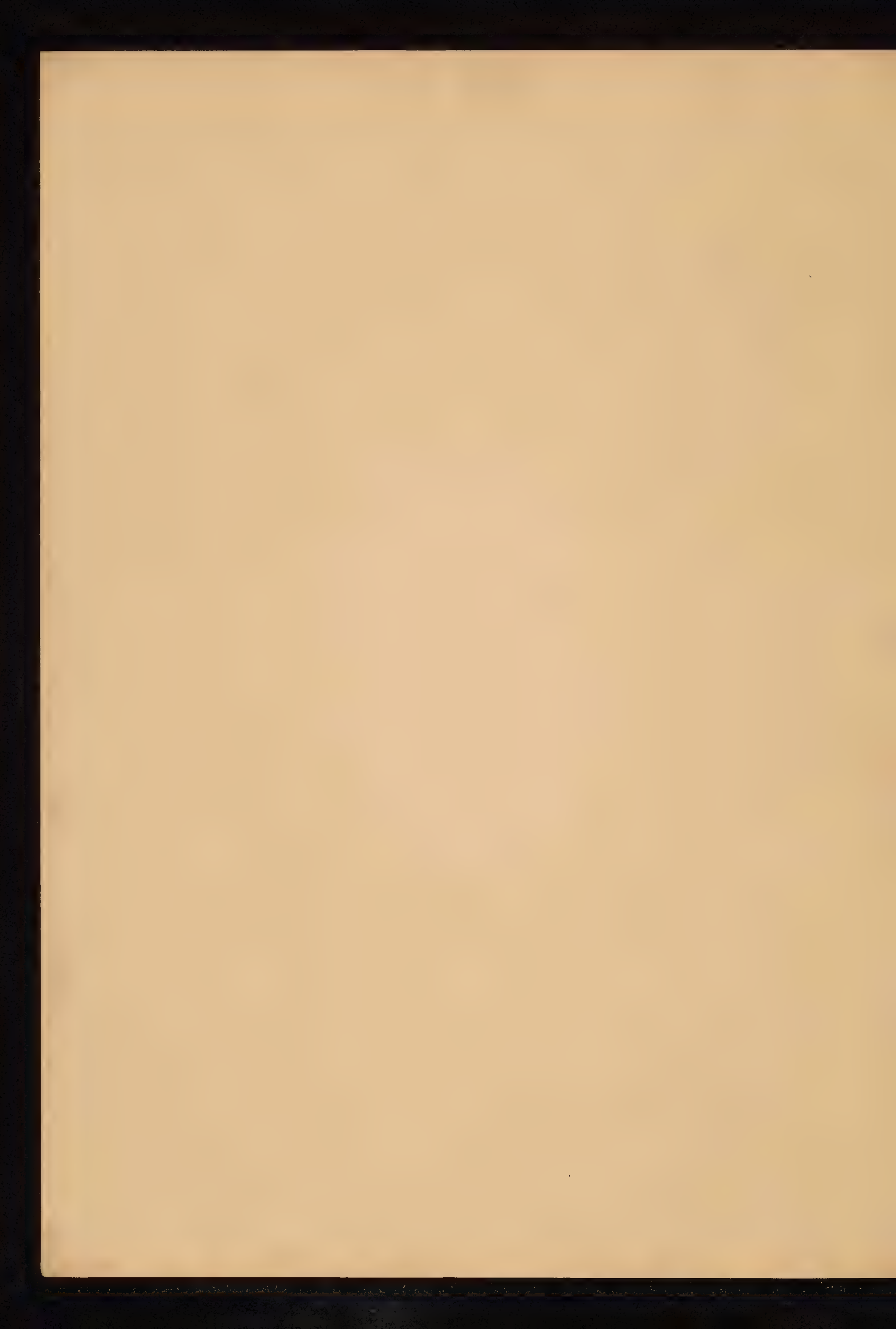
Epistola ERASMI ad Dorpiũ.

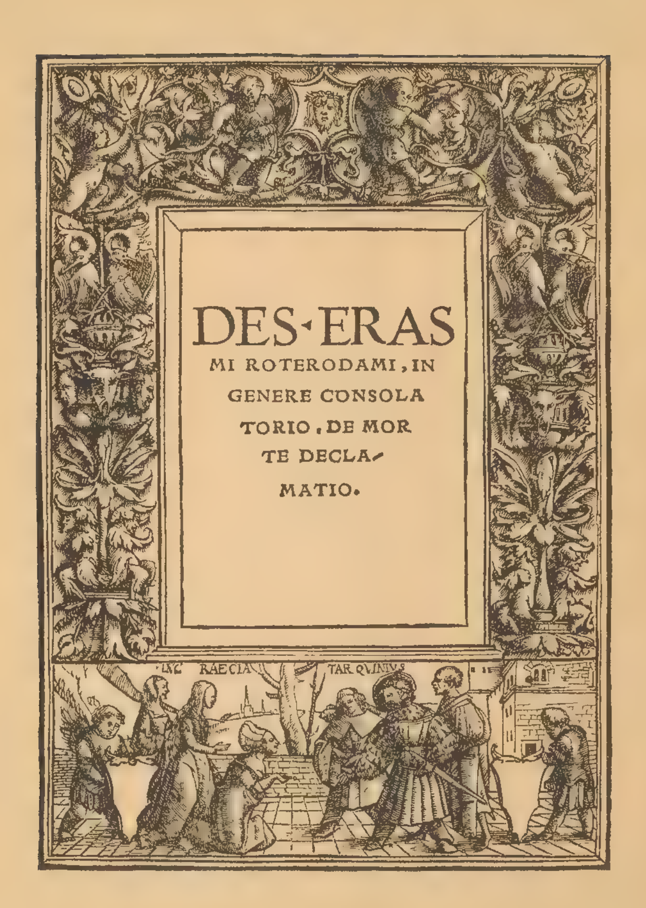
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





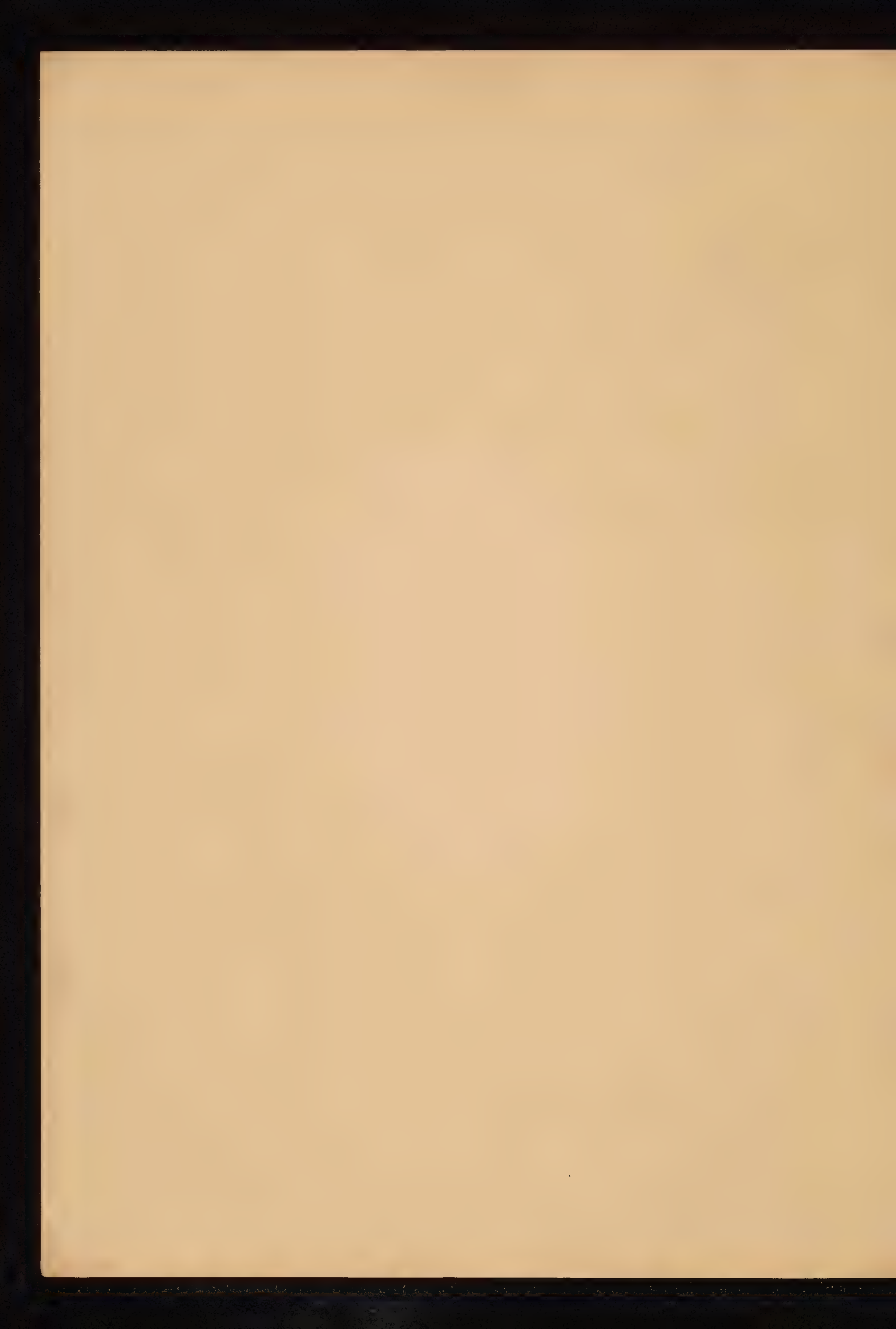
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.

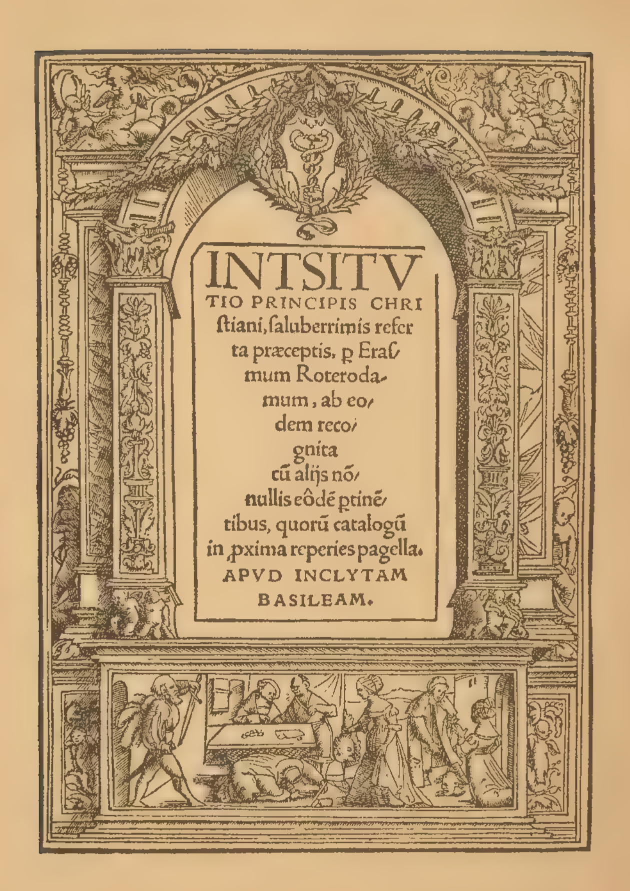




DES·ERAS
MI ROTERODAMI, IN
GENERE CONSOLA
TORIO, DE MOR
TE DECLA-
MATIO.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.

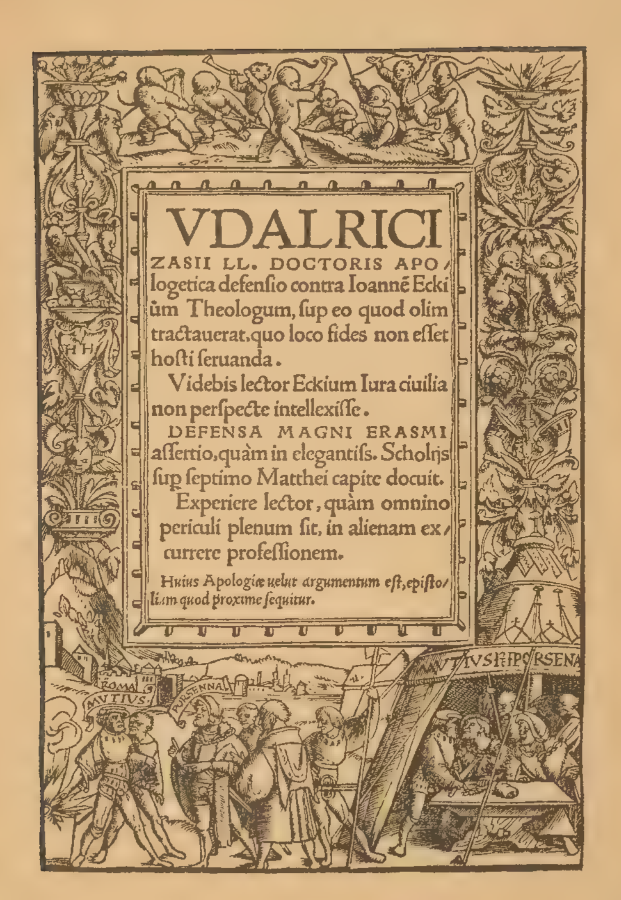




INTSITV
TIO PRINCIPIS CHRI
ſtiani, ſaluberrimis refer
ta præceptis, ꝑ Eraſ/
mum Roteroda-
mum, ab eo/
dem reco/
gnita
cũ aliȷs nõ/
nullis eôdẽ ꝑtinẽ/
tibus, quorũ catalogũ
in ꝓxima reperies pagella.
APVD INCLYTAM
BASILEAM.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.

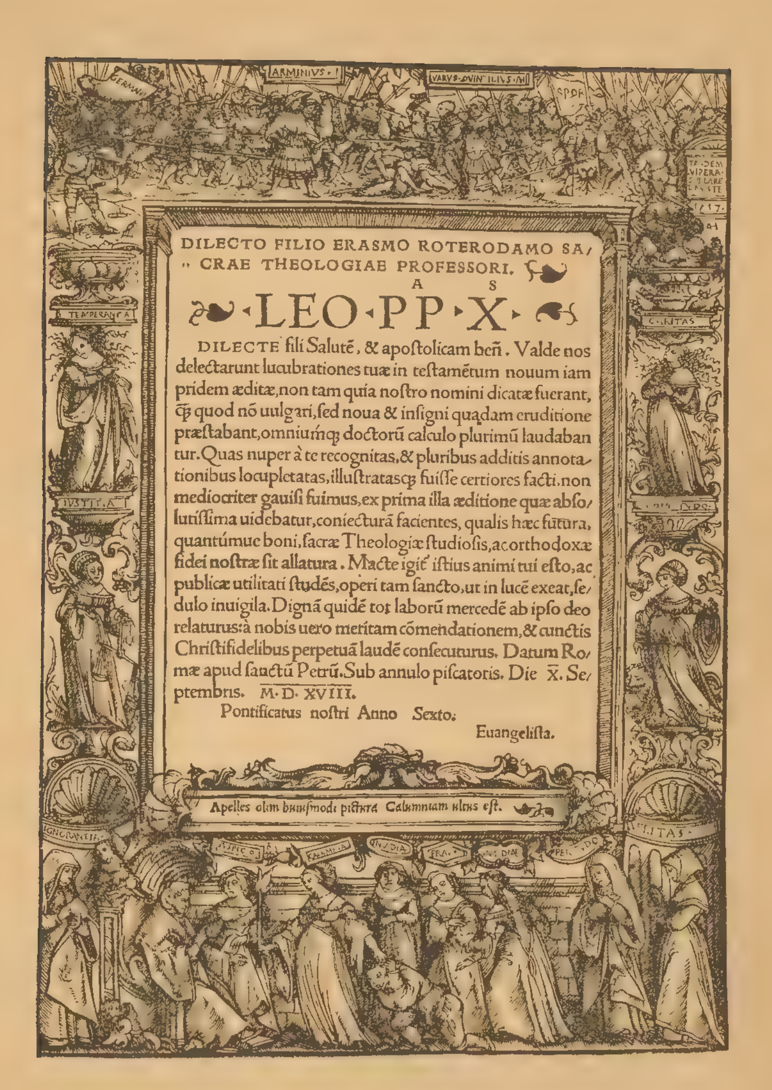




VDALRICI
ZASII LL. DOCTORIS APO/
logetica defenſio contra Ioannē Ecki/
ūm Theologum, ſup eo quod olim
tractauerat, quo loco fides non eſſet
hoſti ſeruanda.
Videbis lector Eckium Iura ciuilia
non perſpecte intellexiſſe.
DEFENSA MAGNI ERASMI
aſſertio, quàm in elegantiſſ. Scholijs
ſup ſeptimo Matthei capite docuit.
Experiere lector, quàm omnino
periculi plenum ſit, in alienam ex/
currere profeſſionem.
*Huius Apologiæ uelut argumentum eſt, epiſto/
lium quod proxime ſequitur.*

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





DILECTO FILIO ERASMO ROTERODAMO SA-
CRAE THEOLOGIAE PROFESSORI.

A S
LEO · PP · X ·

DILECTE fili Salutẽ, & apoſtolicam bẽñ. Valde nos delectarunt lucubrationes tuæ in teſtamẽtum nouum iam pridem æditæ, non tam quia noſtro nomini dicatæ fuerant, ꝙ quod nõ uulgari, ſed noua & inſigni quadam eruditione præſtabant, omniumq; doctorũ calculo plurimũ laudabantur. Quas nuper à te recognitas, & pluribus additis annotationibus locupletatas, illuſtratasq; fuiſſe certiores facti, non mediocriter gauiſi fuimus, ex prima illa æditione quæ abſolutiſſima uidebatur, coniecturã facientes, qualis hæc futura, quantúmue boni, ſacræ Theologiæ ſtudioſis, ac orthodoxæ fidei noſtræ ſit allatura. Macte igit' iſtius animi tui eſto, ac publicæ utilitati ſtudẽs, operi tam ſancto, ut in lucẽ exeat, ſedulo inuigila. Dignã quidẽ tot laborũ mercedẽ ab ipſo deo relaturus: à nobis uero meritam cõmendationem, & cunctis Chriſtifidelibus perpetuã laudẽ conſecuturus. Datum Romæ apud ſanctũ Petrũ. Sub annulo piſcatoris. Die X. Septembris. M · D · XVIII.

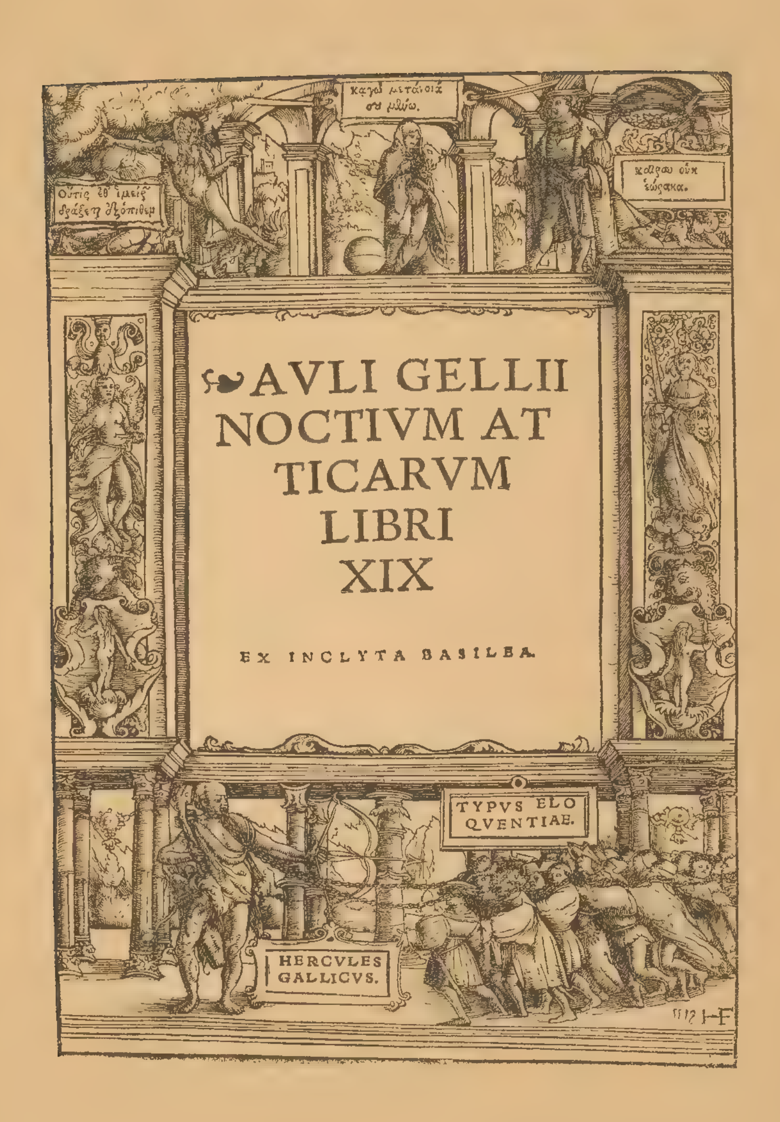
Pontificatus noſtri Anno Sexto:

Euangeliſta.

Apelles olim huiuſmodi pictura Calumniam ultus eſt.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





AVLI GELLII NOCTIVM AT TICARVM LIBRI XIX

EX INCLYTA BASILEA.

TYPVS ELO QVENTIAE.

HERCVLES GALLICVS.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





COSMI PACCII

ARCHIEPISCOPI FLORENTINI, PRAEFATIO IN SERMONES MAXIMI TYRII PHILOSOPHI PLATONICI. È GRAECA IN LATINAM LINGVAM À SE VERSOS, AD IV-LIVM II. PONT. MAX.

SEQVOR EORVM EXEMplum, Pont. Max. qui cum ex insita quadam mortalibus curiositate romotissimas gẽtes adierint, ubi sospites ad suos reuersi sunt, nequaquàm satis habent, uerbis atq; historia tantũ peregrinationem suam testari, nisi etiam ex eis locis noui aliquid ac peregrini suorum ciuiũ oculis attulerint: In quo nõ ipsi solum, qui peregre fuerunt, conspectarum rerũ memoriam seruent, sed etiam hi qui domi remanserunt, iucundi-

a 3 tatem

TAFEL 48.

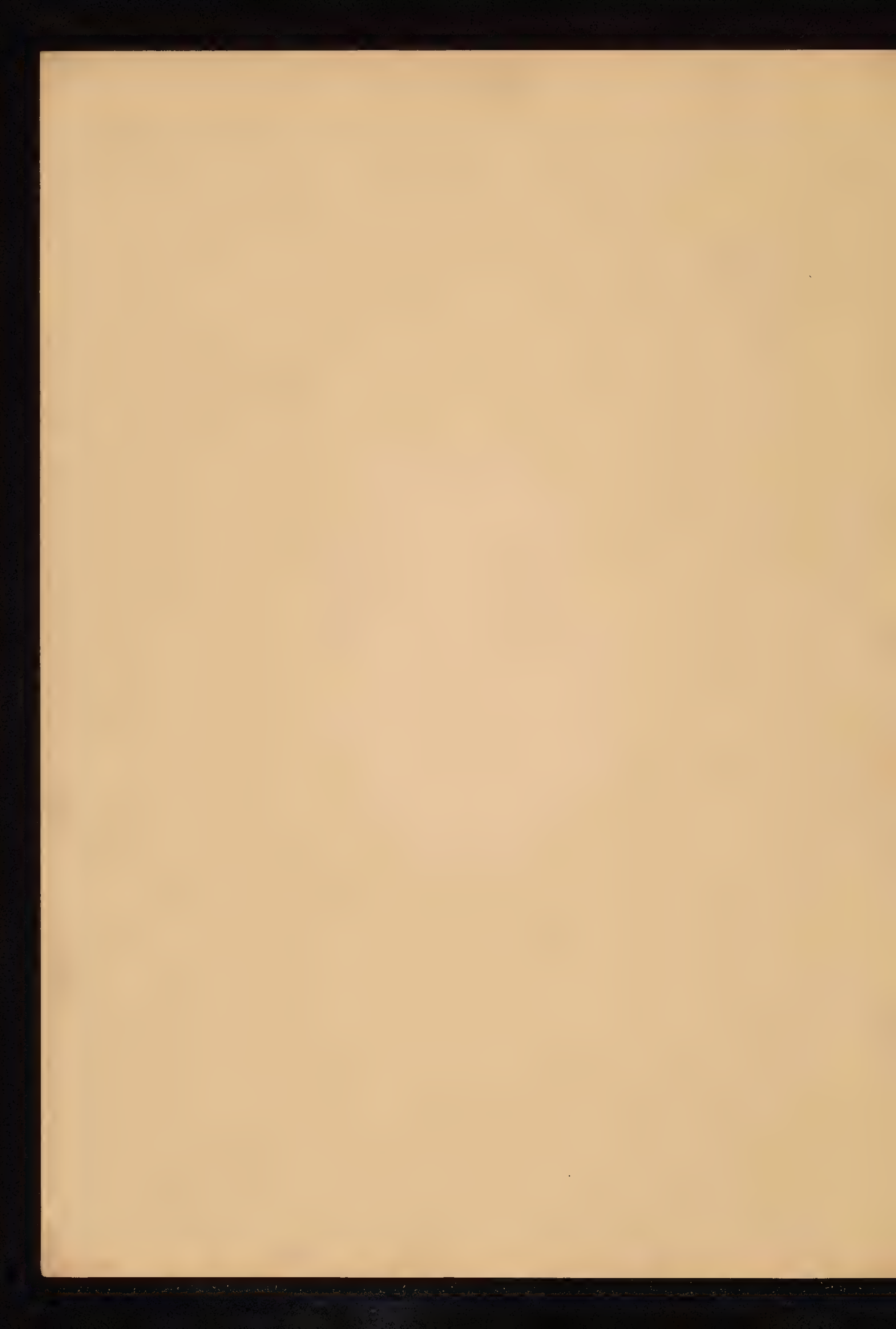
VERLAG VON G. HIRTH IN LEIPZIG.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.

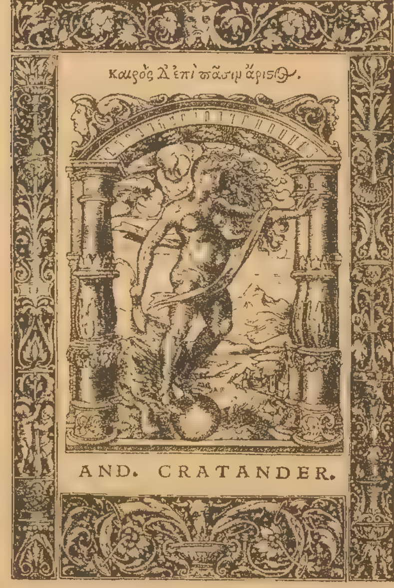






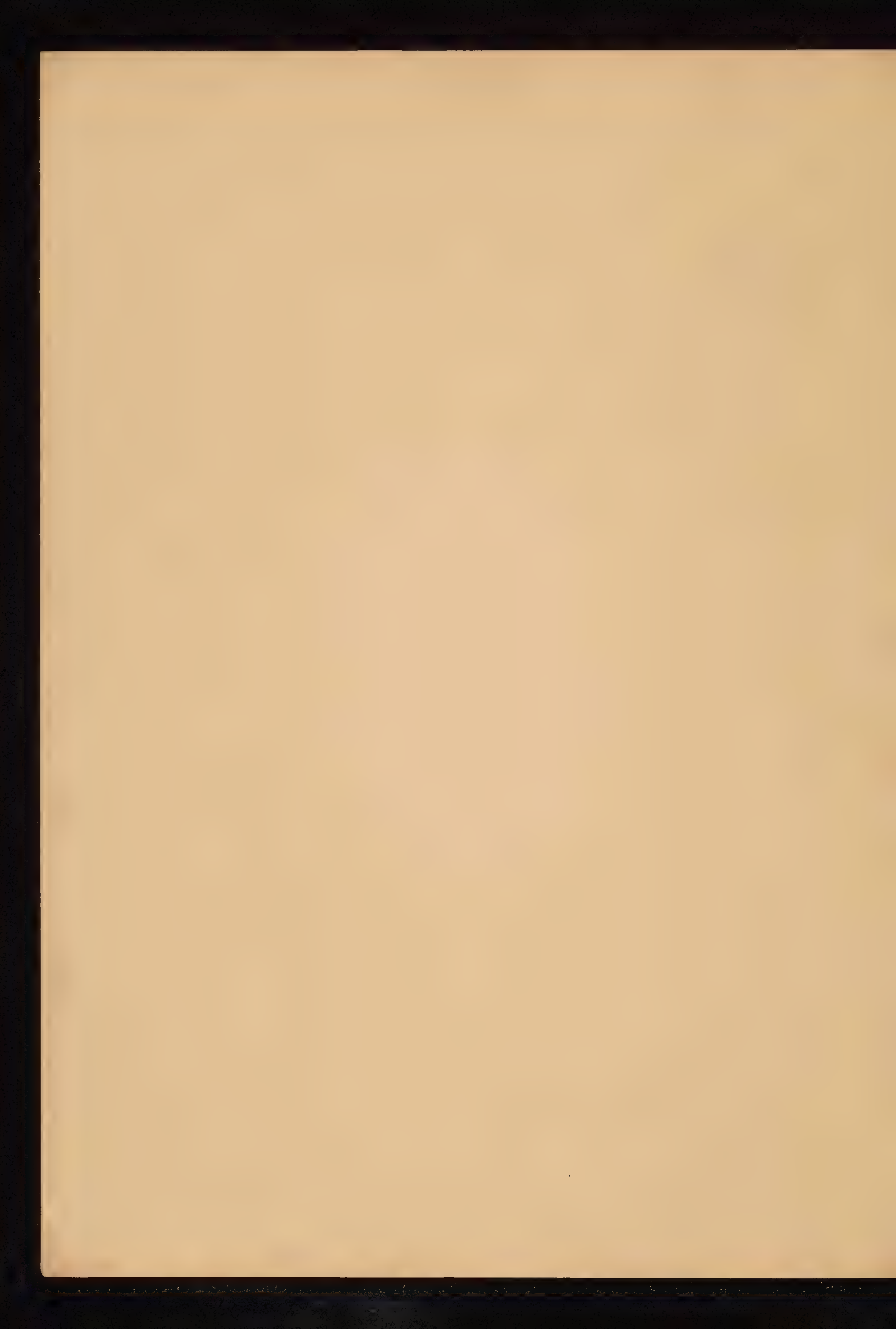




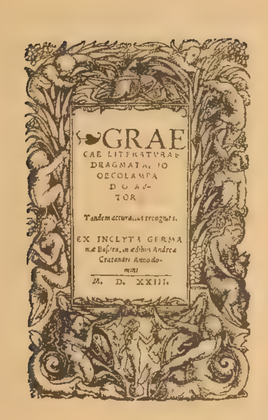




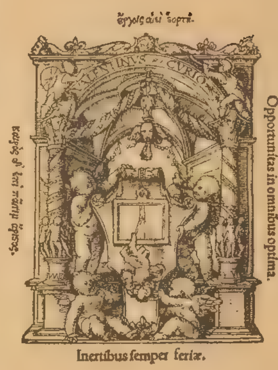
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.















DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





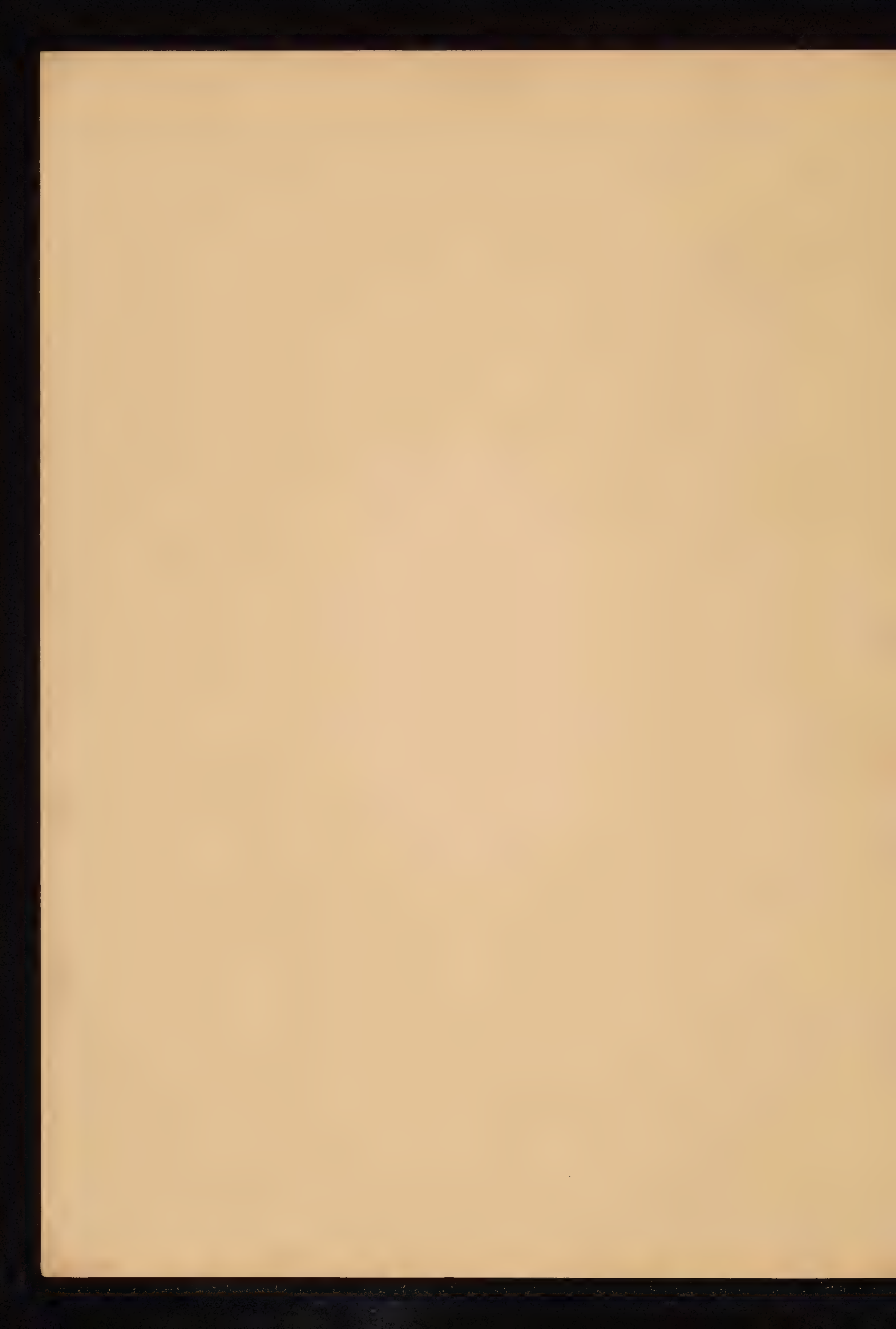
REVERENDISSI
MO IN CHRISTO PATRI, PRINCIPI, AC
DOMINO D. STANISLAO TVRZO EPI-
SCOPO OLOMVTZENSI &c. DIGNISSI
MO, BEATVS RHENANVS SELET-
STADIENSIS, S. D.

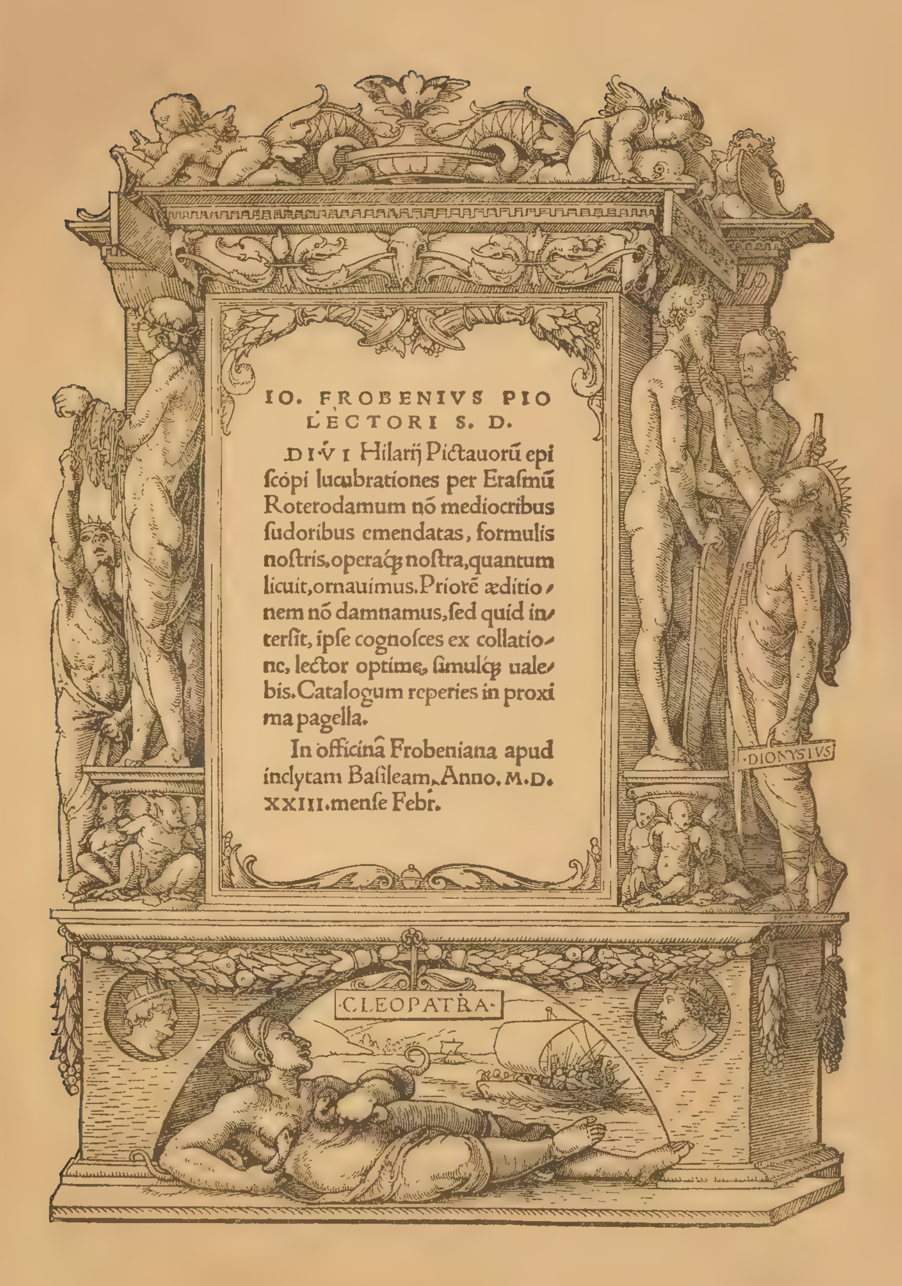
CVM in hoc uere aureo renaſcen
tiũ literarum ſeculo, STANIS-
LAE præſul eximie, quo nõ mo
do tres illuſtres linguæ paſſim
diſcuntur, ſed & quanto quæq;
ſcripta ſunt meliora, tanto plu-
ris fiunt, ab omnibus operam
dari uideam, ut optimis ſtudijs
quiſque pro uirili ſua conſulat, Et alius quidem incognita
adhuc Latinis auribus è Græco uertit, alius indocte uel
perperam uerſa caſtigat aut elimat, Alius Latinos auto
res iniuria temporũ deprauatos ueterum collatione ex-
emplarium reſtituit, aut obſcuros explicat, Ego ſanè ne
prorſus ſim aſymbolus, operæprecium putaui, ſi Tertul-
liani lucubrationes in publicum emitterem autoris non
minus uetuſti quàm inſignis, quibus iam per tot ſecula
ſtudioſi ſacrarũ literarum caruerunt. Atque cum diſpice-
rem cui nam tam præclara monimenta conſecrari debe-
rent, in primis tu dignus mihi uiſus es, cui ſcriptor anti-
quiſſimus tanquam optimo patrono dicaretur. Nam ea
es eruditione & optimarũ diſciplinarũ peritia præditus,
& ijs perſpicaciſsimi ingenij dotibus polles, eáque uitæ
ſanctimonia cõmendaris, ut autor eruditiſſimus, acutiſ-
ſimus, feruenſque Chriſtianæ pietatis aſſertor, libenter in
ſinum tuum conuolet, nimirum ut ipſum aduerſus mo
roſos quoſdã qui perinde ueteribus ac nouis offendun-
tur, tuo patrocinio defendas. Nec uero patitur epiſtola-
a 2 ris anguſtia

TAFEL 52.

VERLAG von G. HIRTH in LEIPZIG.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





IO. FROBENIVS PIO
LECTORI S. D.

DIVI Hilarij Pictauorũ epi
ſcopi lucubrationes per Eraſmũ
Roterodamum nõ mediocribus
ſudoribus emendatas, formulis
noſtris, operaq; noſtra, quantum
licuit, ornauimus. Priorẽ æditio-
nem nõ damnamus, ſed quid in-
terſit, ipſe cognoſces ex collatio-
ne, lector optime, ſimulq; uale-
bis. Catalogum reperies in proxi
ma pagella.

In officina Frobeniana apud
inclytam Baſileam, Anno. M.D.
XXIII. menſe Febr.

TAFEL 53.

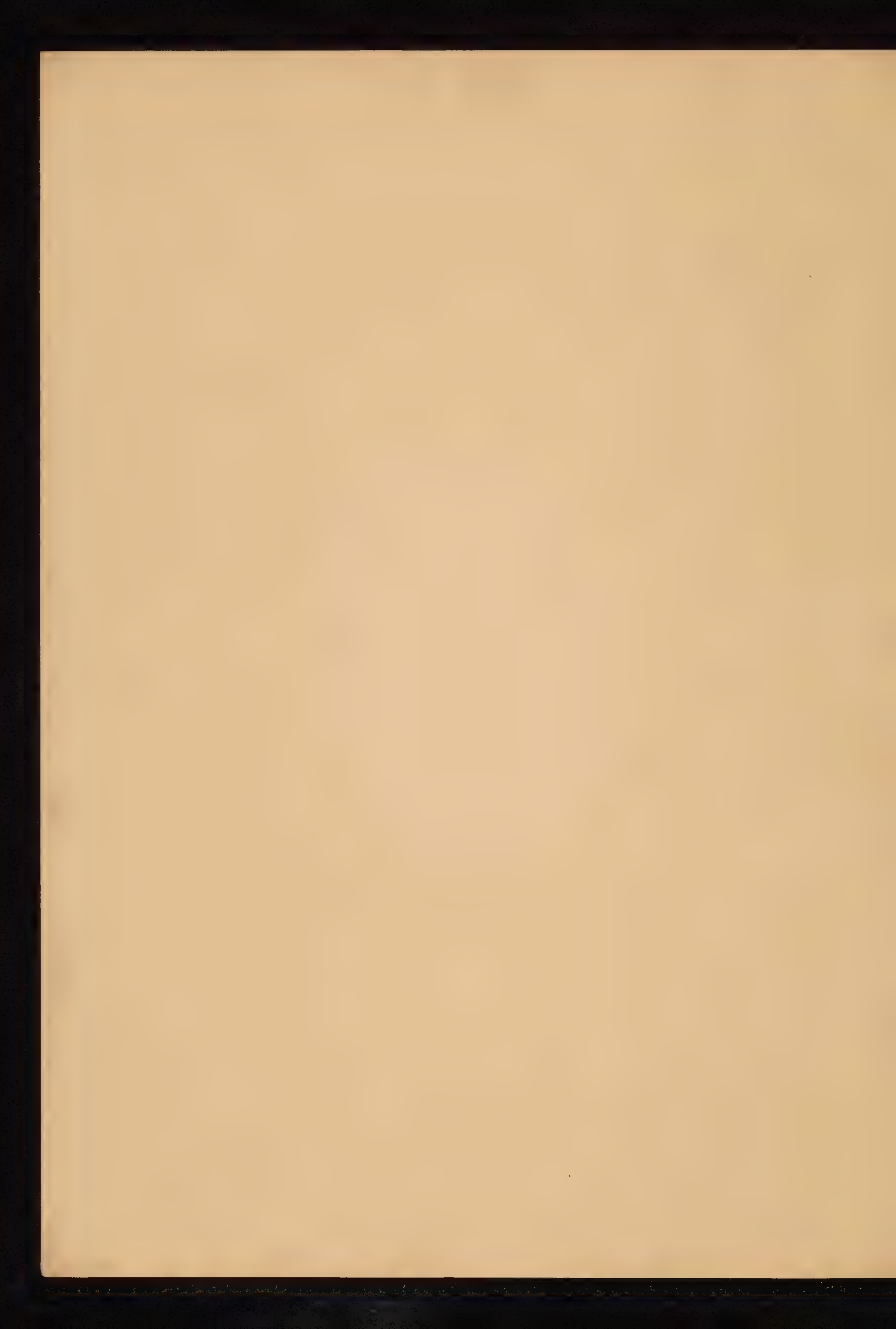
VERLAG VON G. HIRTH IN LEIPZIG.

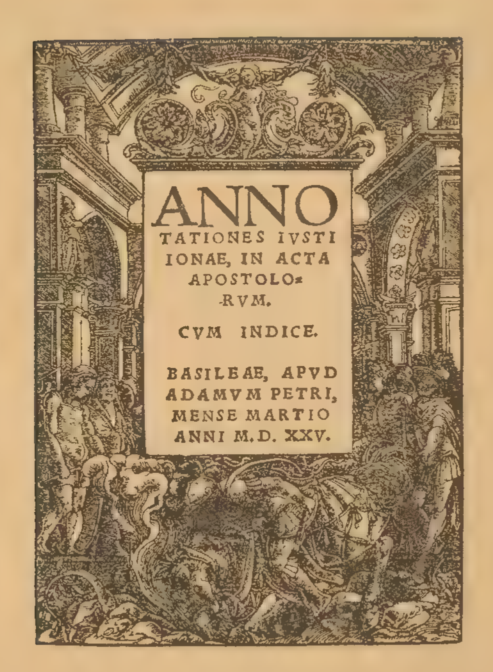
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.




ANNO
TATIONES IVSTI
IONAE, IN ACTA
APOSTOLO-
RVM.

CVM INDICE.

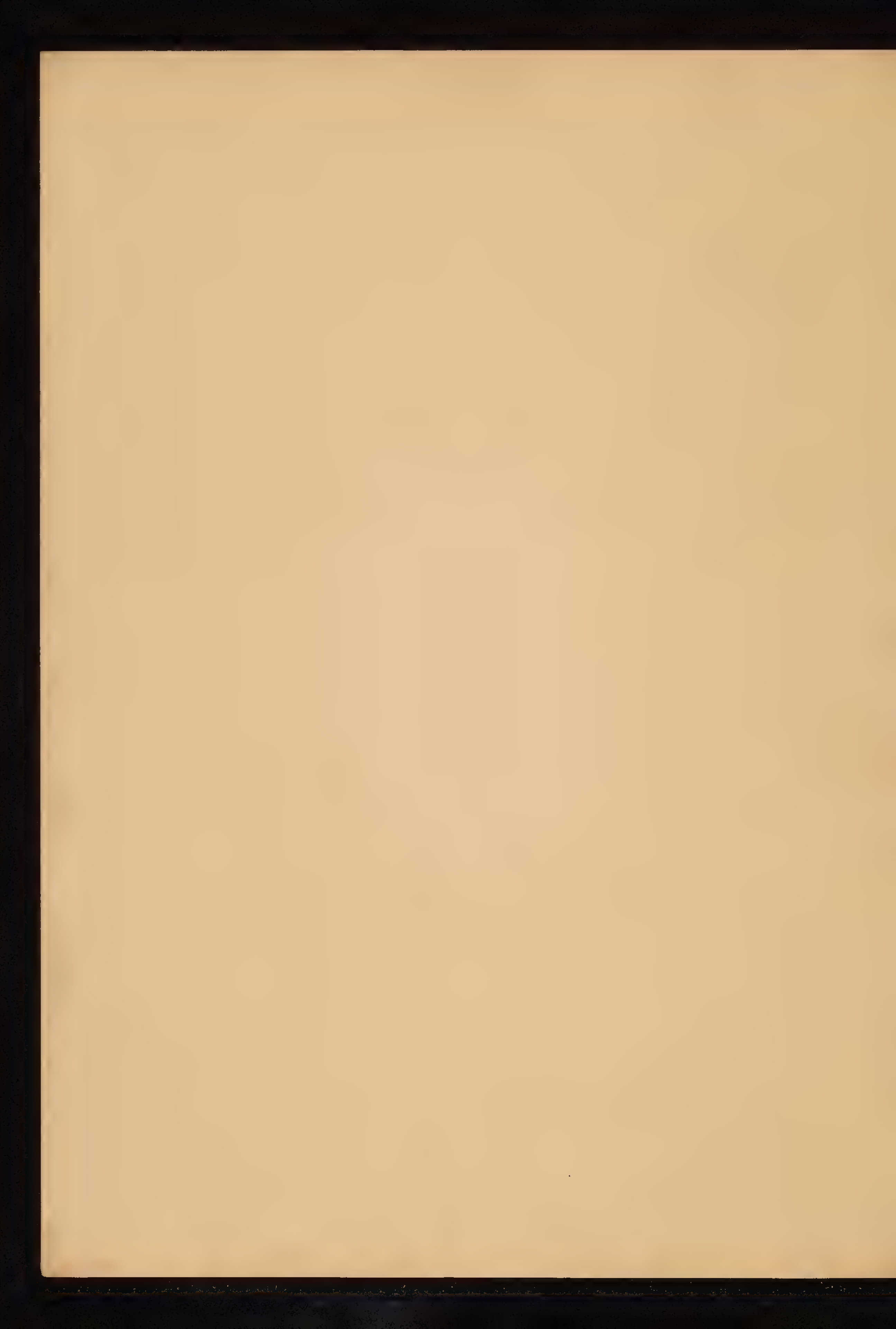
BASILEAE, APVD
ADAMVM PETRI,
MENSE MARTIO
ANNI M.D. XXV.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN





IN CLYTA BASILEA

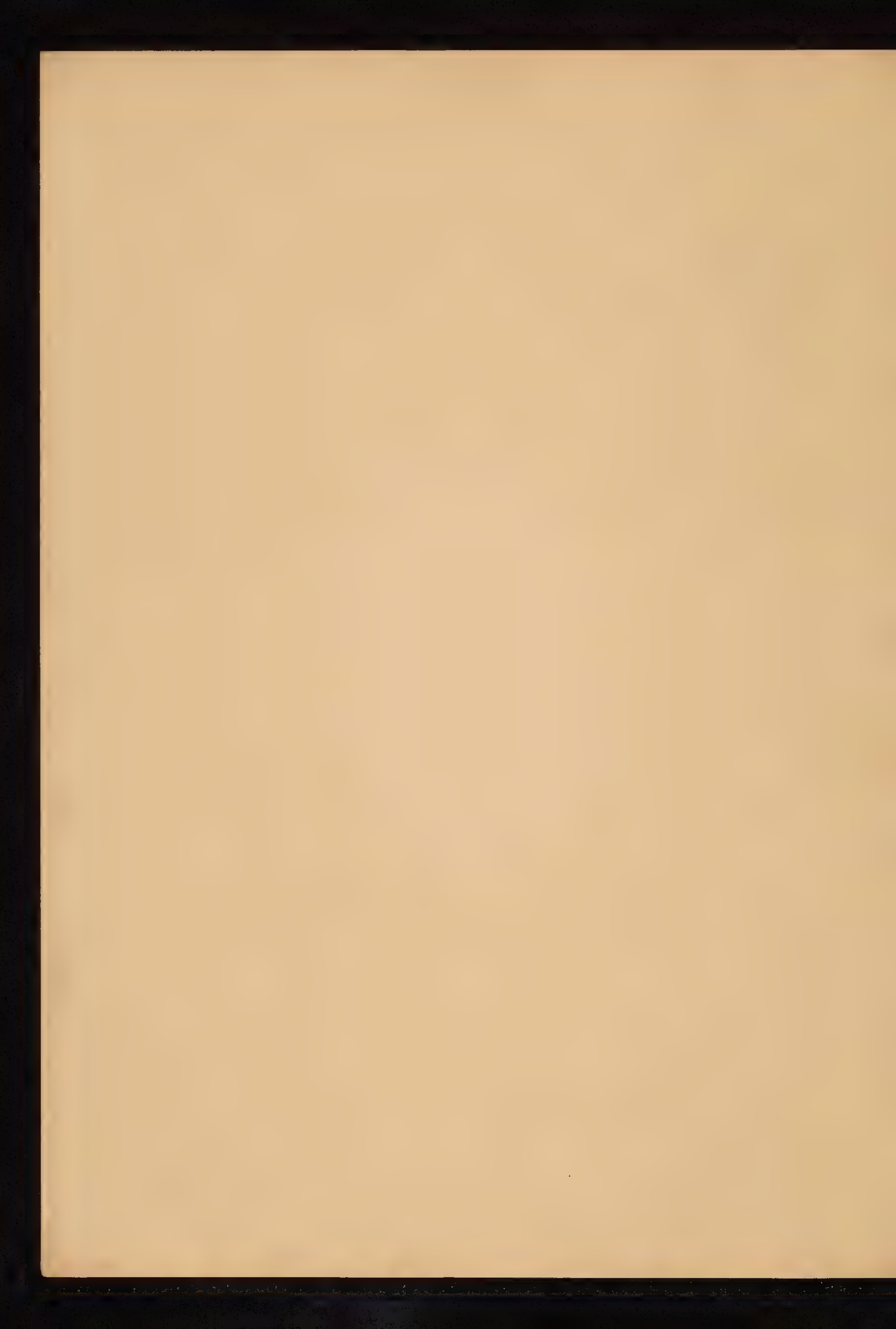
GALLIA

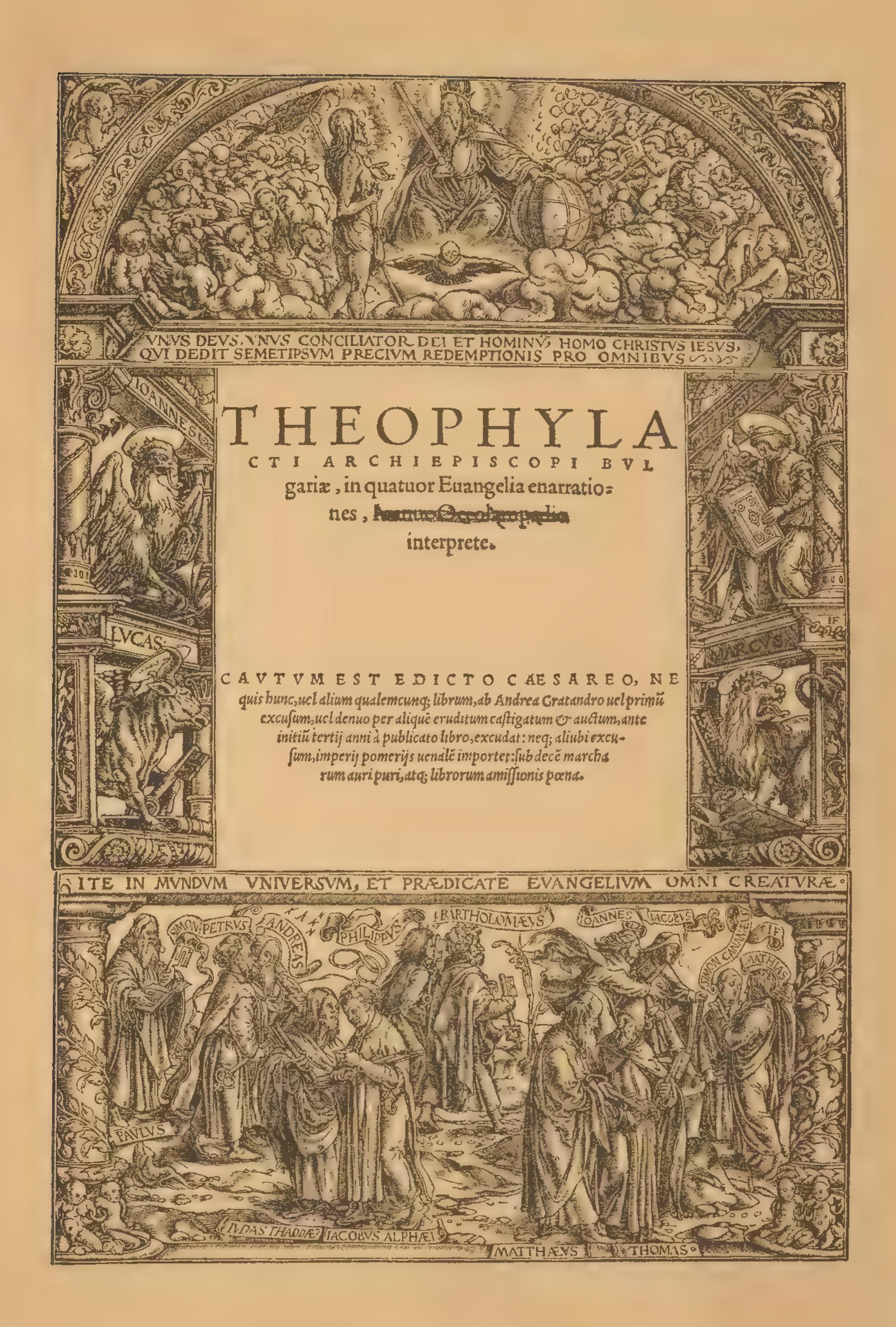
TERTIA EVROPAE TABVLA, CONTInet Gallias in quatuor prouincijs cum insulis sibi adiacentibus. Parallelus ipsarum medius, Proportionem habet ad meridianum, quã duo ad tria. Circumscribitur tabula ipsa ab ortu Italia & Rhætia ac Germania. A meridie mari Gallico. Ab occasu montibus Pyrenæis & oceano Aquitanico. A Septentrione, oceano Britannico.

			Habet diem maximum H	m̃	Distans ab Alexandria ad occasum H	m̃
Ciuitatos insignes	Aquitaniæ	Mediolanum	15	40	2	50
		Burdigala	15	30	2	50
	Lugdunensis	Augustodunũ	15	45	2	26
		Lugdunum	15	30	2	30
	Belgicæ	Rigiacum	16	30	2	30
		Durocotturũ	16	8	2	26
	Narbonẽsis	Massilia	15	15	2	30
		Narbon	15	15	2	36
		Vienna	15	30	2	30
		Nemausus	15	25	2	30

5

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.



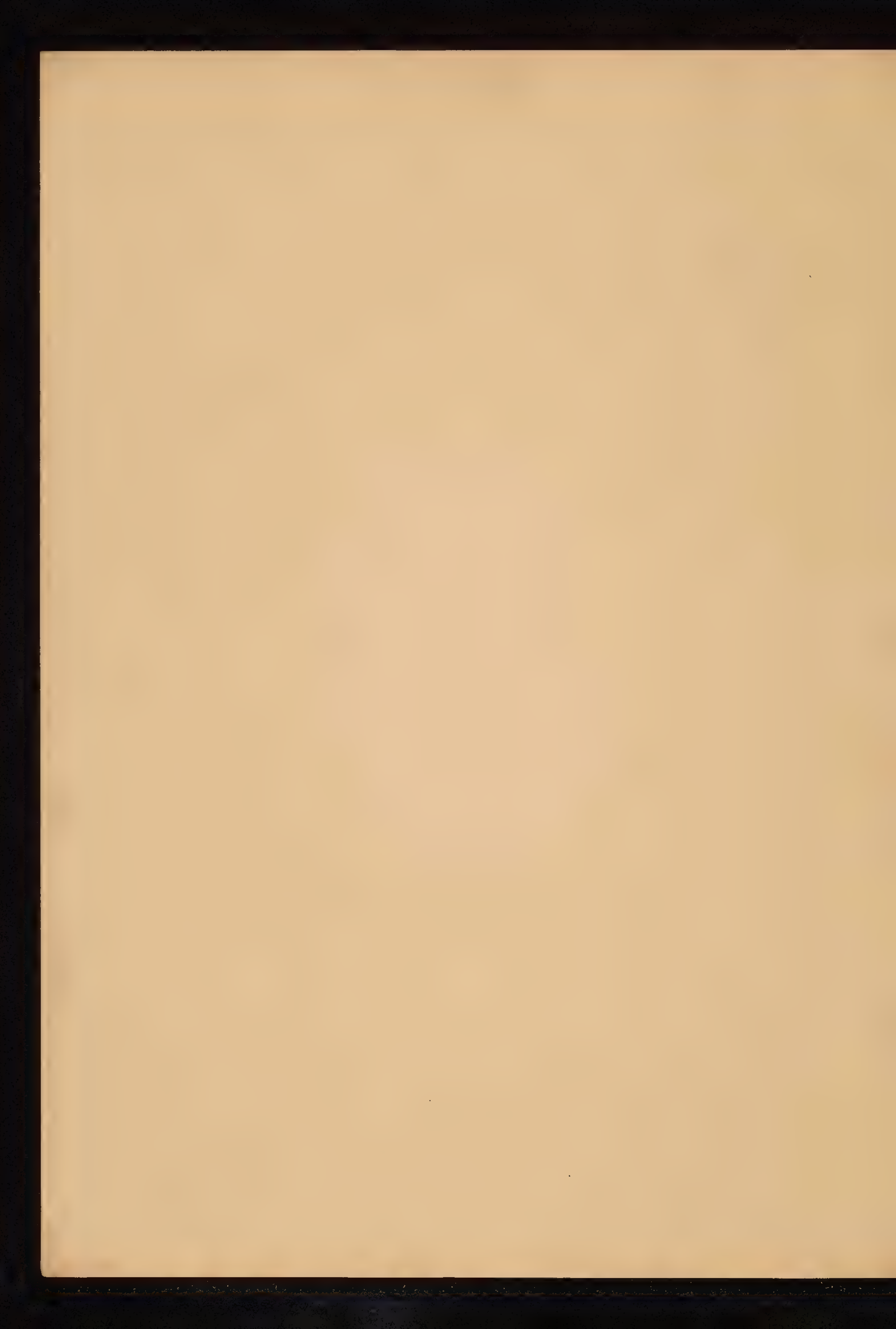


THEOPHYLA
CTI ARCHIEPISCOPI BVL
gariæ, in quatuor Euangelia enarratio-
nes, [illegible]
interprete.

CAVTVM EST EDICTO CÆSAREO, NE
quis hunc, uel alium qualemcunq; librum, ab Andrea Cratandro uel primũ
excusum, uel denuo per aliquẽ eruditum castigatum & auctum, ante
initiũ tertij anni à publicato libro, excudat: neq; alibi excu-
sum, imperij pomerijs uenalẽ importet: sub decẽ marcha
rum auri puri, atq; librorum amissionis pœna.

BUTSCH: BUCHERORNAMENTIK. TAFEL 58. VERLAG von G. HIRTH in LEIPZIG.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN



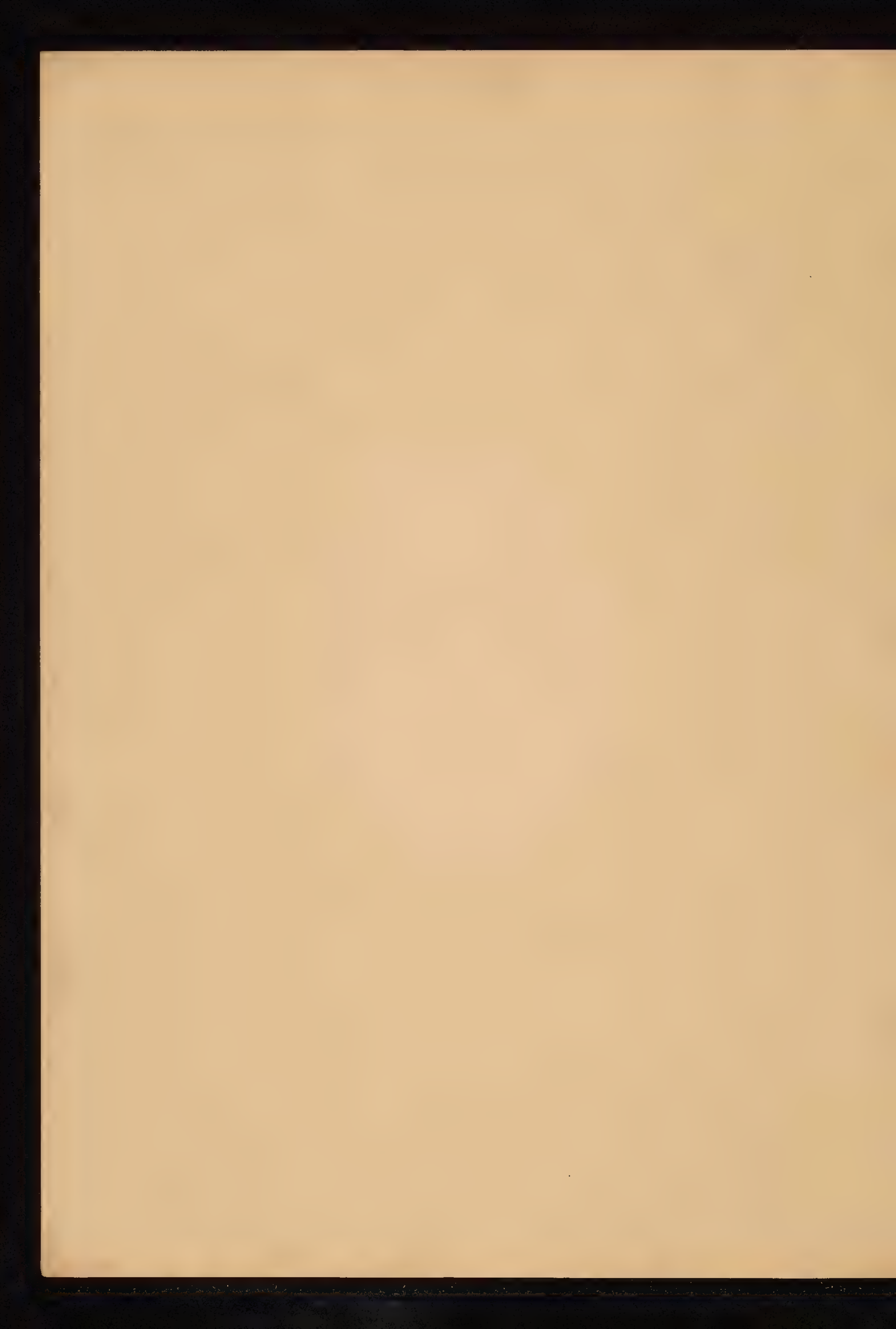


DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN



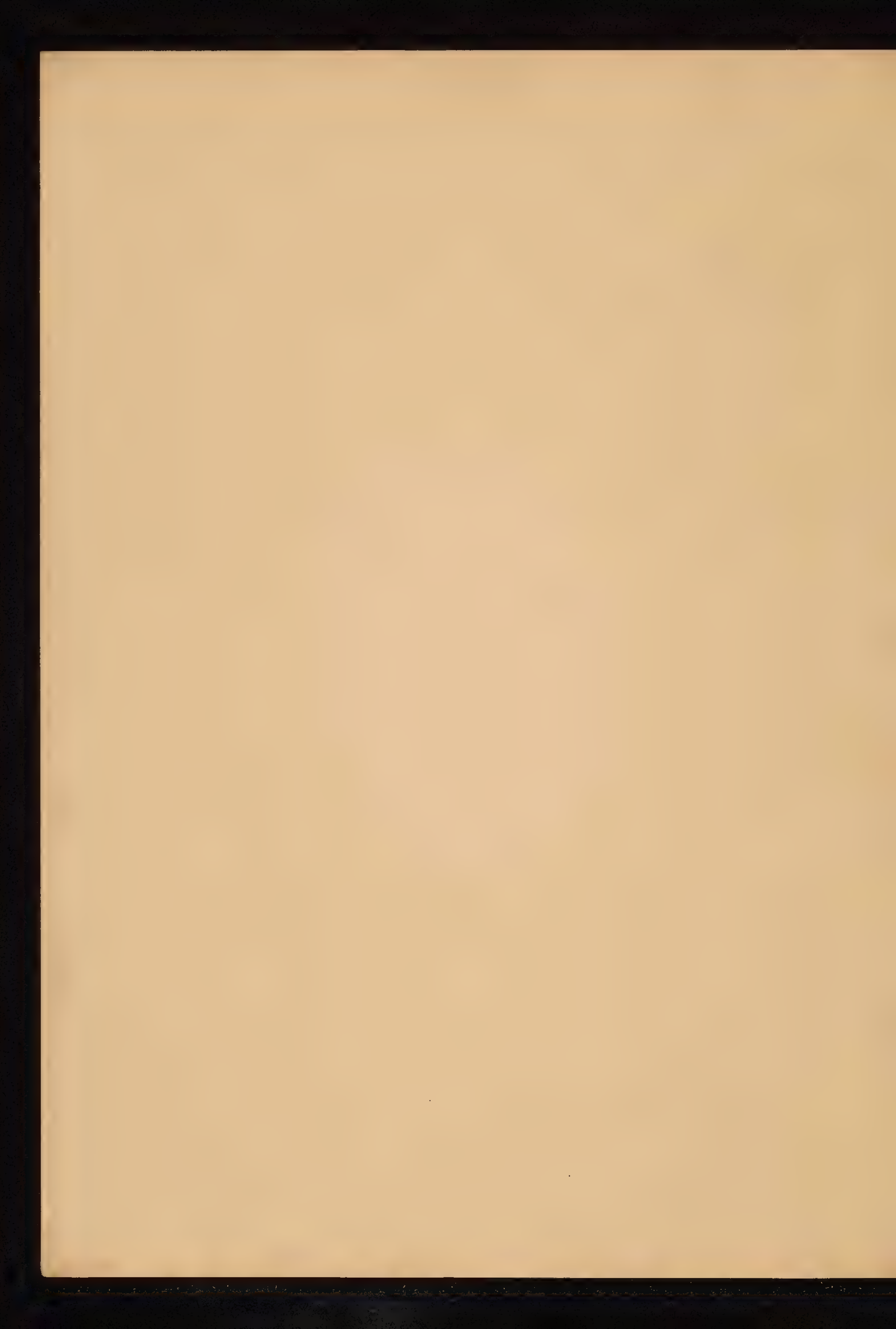


DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





TAFEL 62.

VERLAG VON G. HIRTH IN LEIPZIG.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN



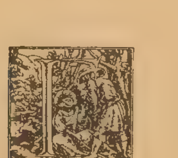












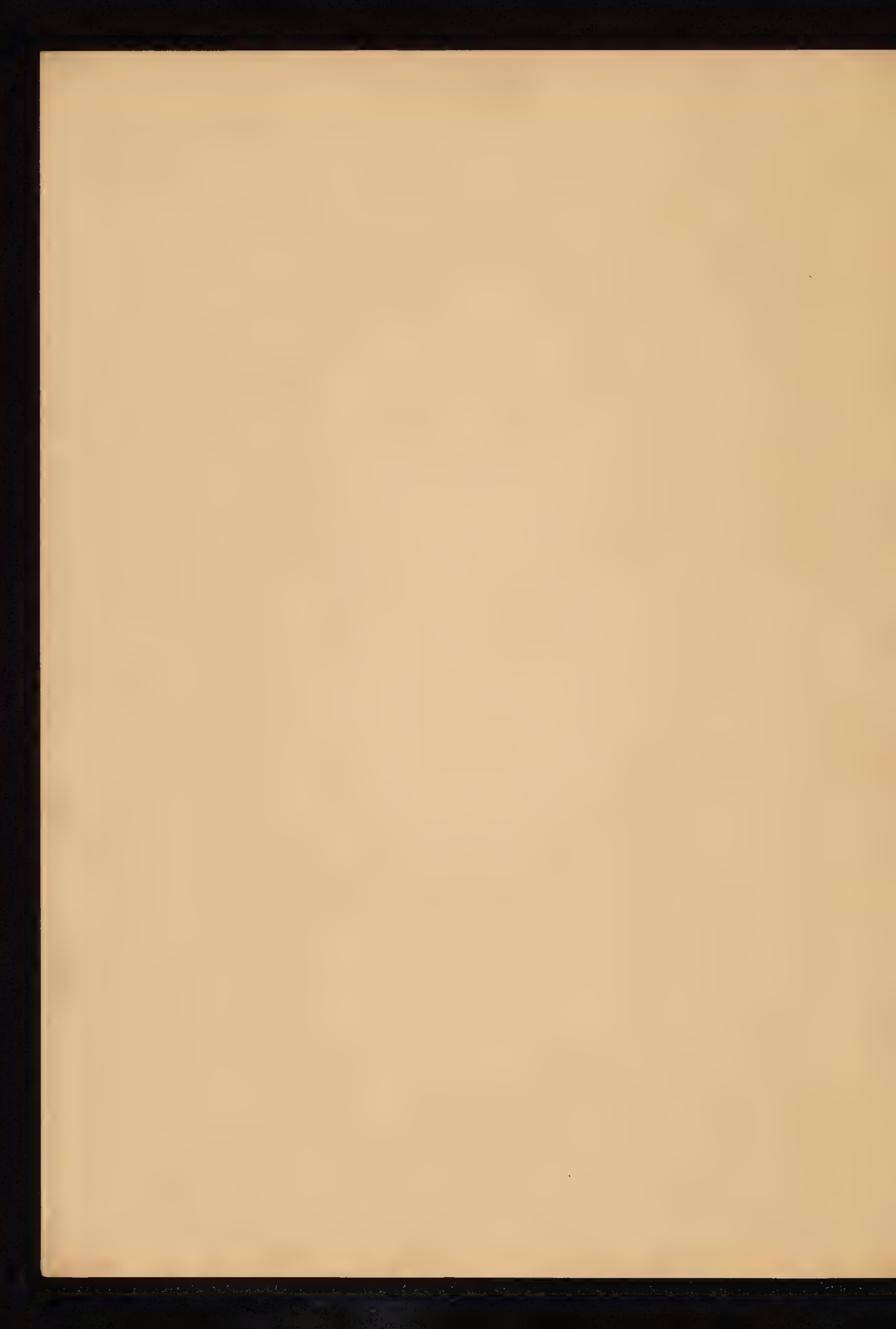


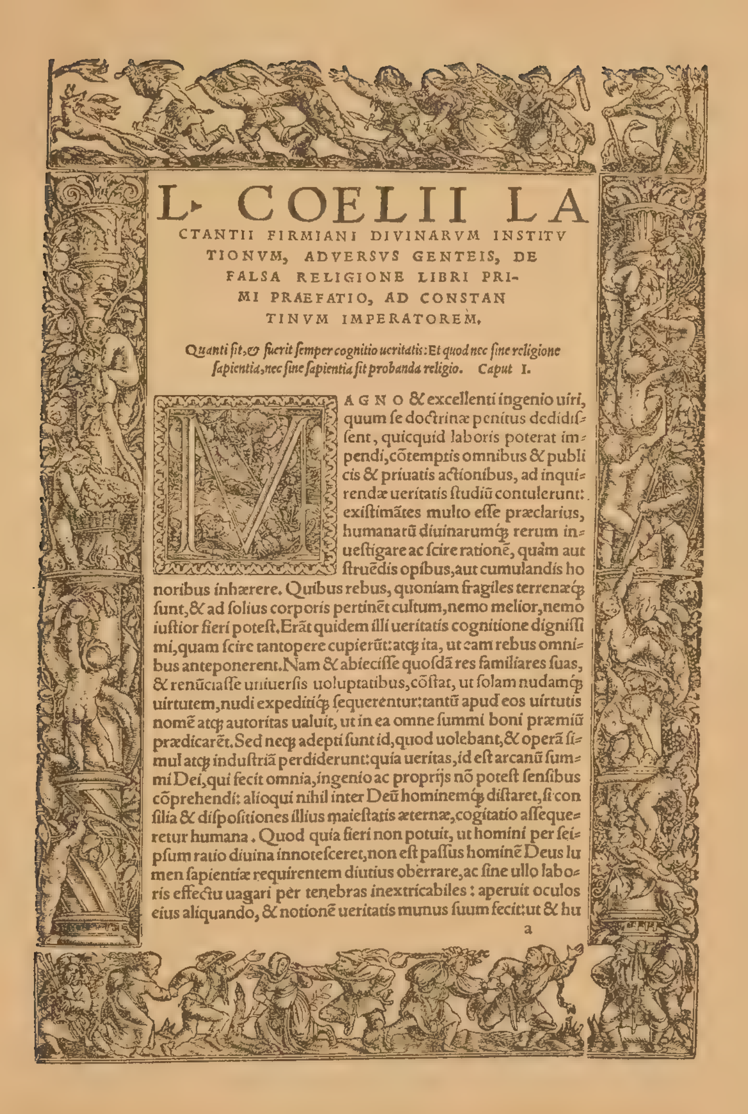
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN





DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN





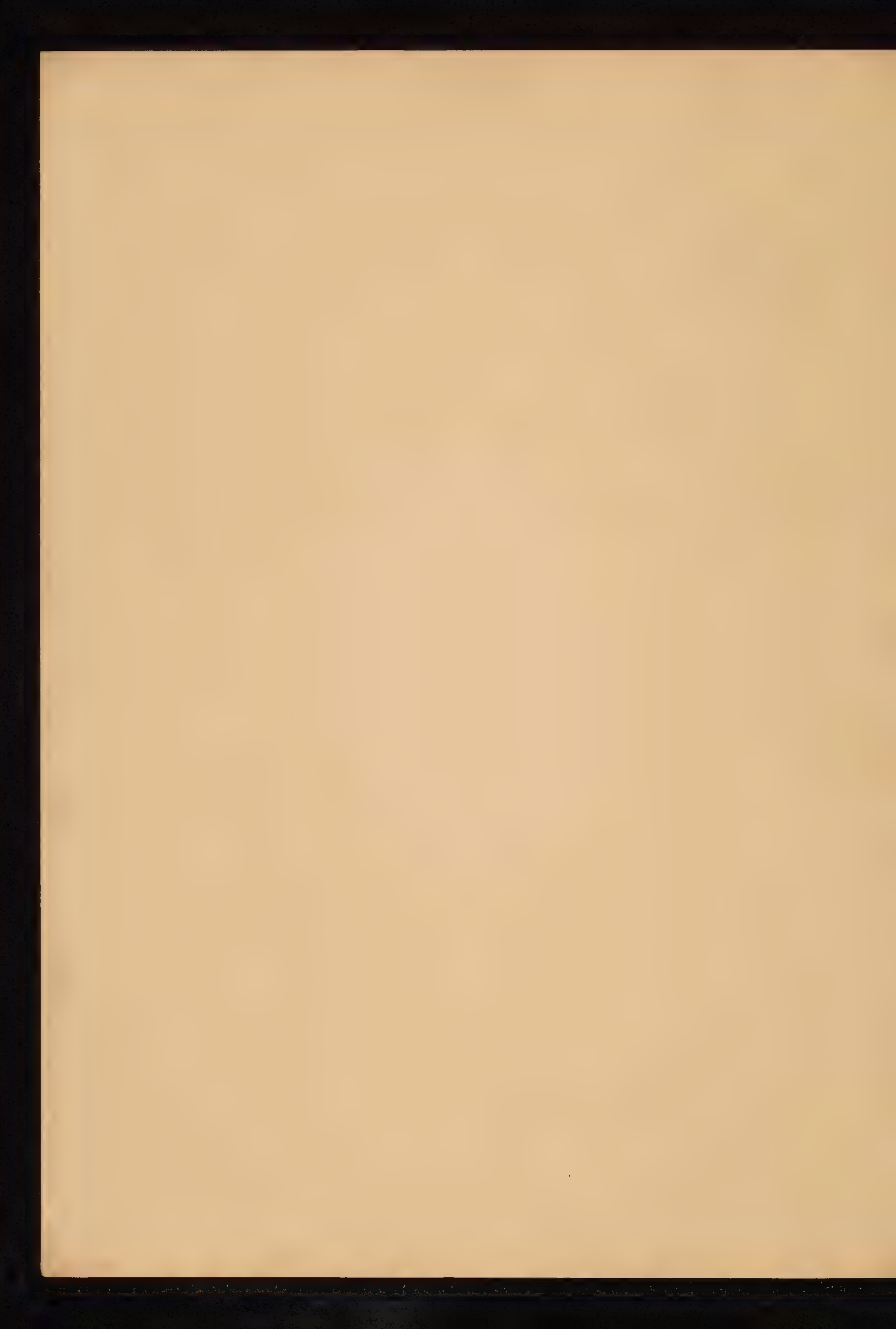
L· COELII LACTANTII FIRMIANI DIVINARVM INSTITVTIONVM, ADVERSVS GENTEIS, DE FALSA RELIGIONE LIBRI PRIMI PRAEFATIO, AD CONSTANTINVM IMPERATOREM.

Quanti sit, & fuerit semper cognitio ueritatis: Et quod nec sine religione sapientia, nec sine sapientia sit probanda religio. Caput I.

MAGNO & excellenti ingenio uiri, quum se doctrinæ penitus dedidissent, quicquid laboris poterat impendi, cõtemptis omnibus & publicis & priuatis actionibus, ad inquirendæ ueritatis studiũ contulerunt: existimãtes multo esse præclarius, humanarũ diuinarumq; rerum inuestigare ac scire rationẽ, quàm aut struẽdis opibus, aut cumulandis honoribus inhærere. Quibus rebus, quoniam fragiles terrenæq; sunt, & ad solius corporis pertinẽt cultum, nemo melior, nemo iustior fieri potest. Erãt quidem illi ueritatis cognitione dignissimi, quam scire tantopere cupierũt: atq; ita, ut eam rebus omnibus anteponerent. Nam & abiecisse quosdã res familiares suas, & renũciasse uniuersis uoluptatibus, cõstat, ut solam nudamq; uirtutem, nudi expeditiq; sequerentur: tantũ apud eos uirtutis nomẽ atq; autoritas ualuit, ut in ea omne summi boni præmiũ prædicarẽt. Sed neq; adepti sunt id, quod uolebant, & operã simul atq; industriã perdiderunt: quia ueritas, id est arcanũ summi Dei, qui fecit omnia, ingenio ac proprijs nõ potest sensibus cõprehendi: alioqui nihil inter Deũ hominemq; distaret, si consilia & dispositiones illius maiestatis æternæ, cogitatio assequeretur humana. Quod quia fieri non potuit, ut homini per seipsum ratio diuina innotesceret, non est passus hominẽ Deus lumen sapientiæ requirentem diutius oberrare, ac sine ullo laboris effectu uagari per tenebras inextricabiles: aperuit oculos eius aliquando, & notionẽ ueritatis munus suum fecit: ut & hu

a

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.













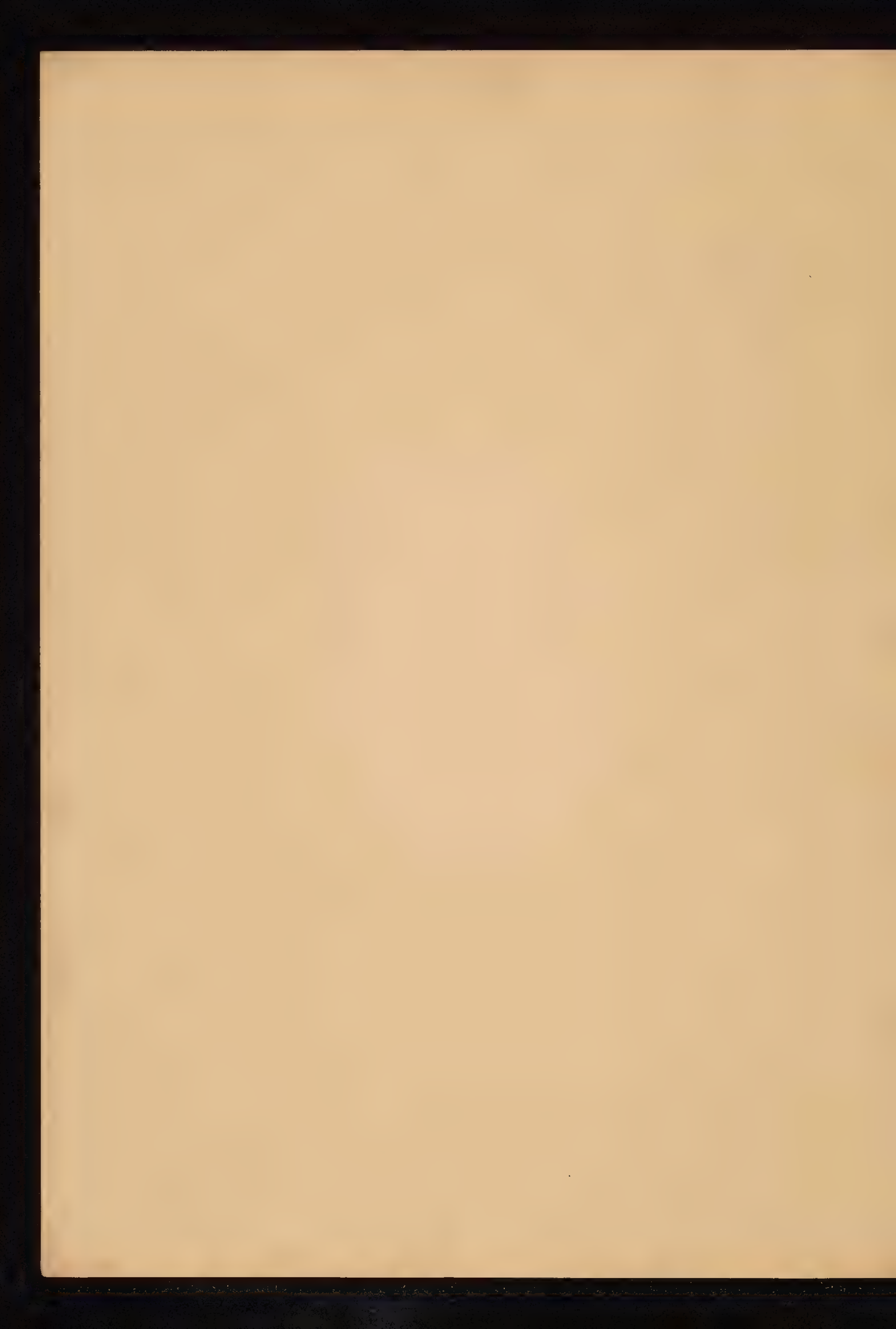




TAFEL 65.

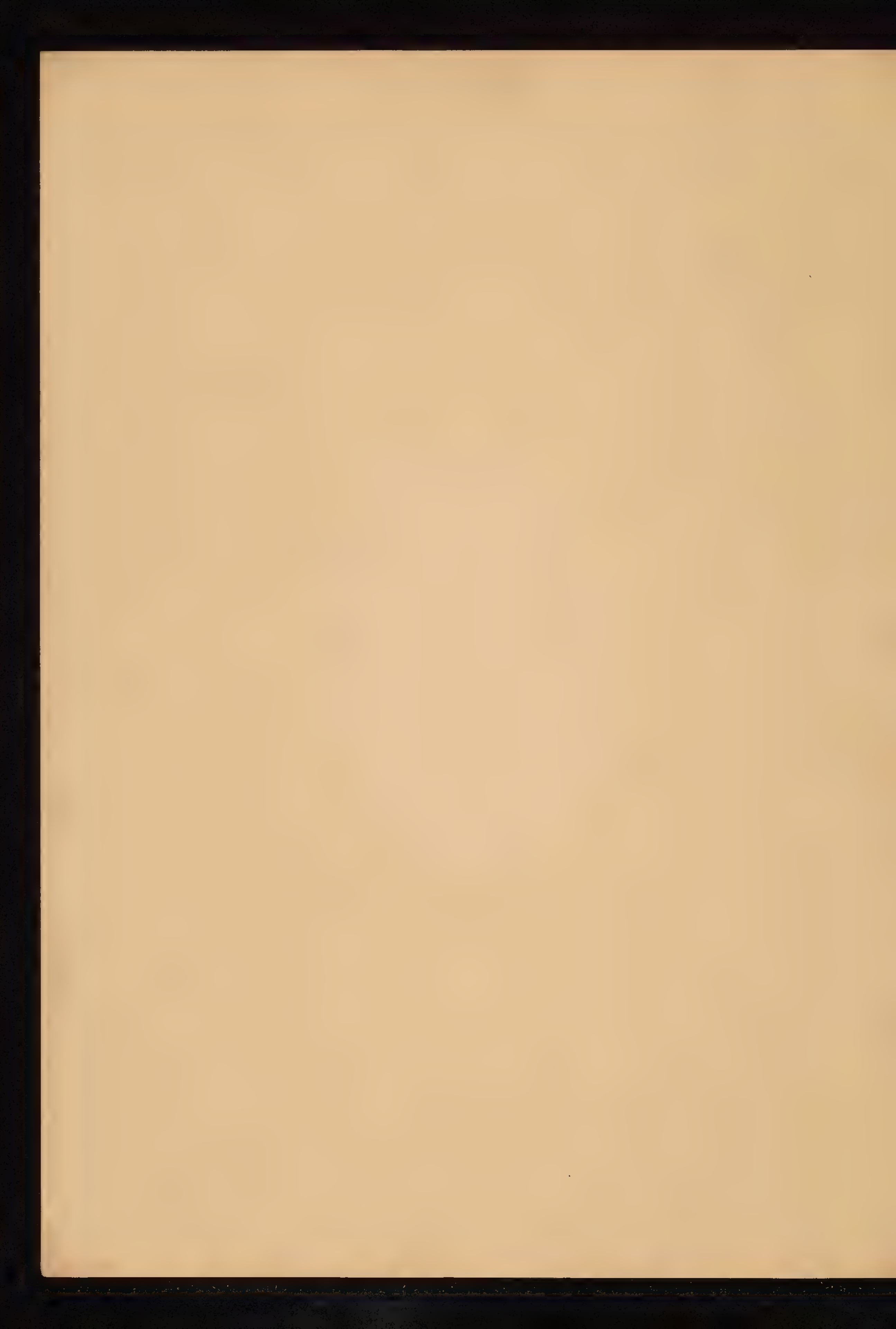
VERLAG von G. HIRTH in LEIPZIG.

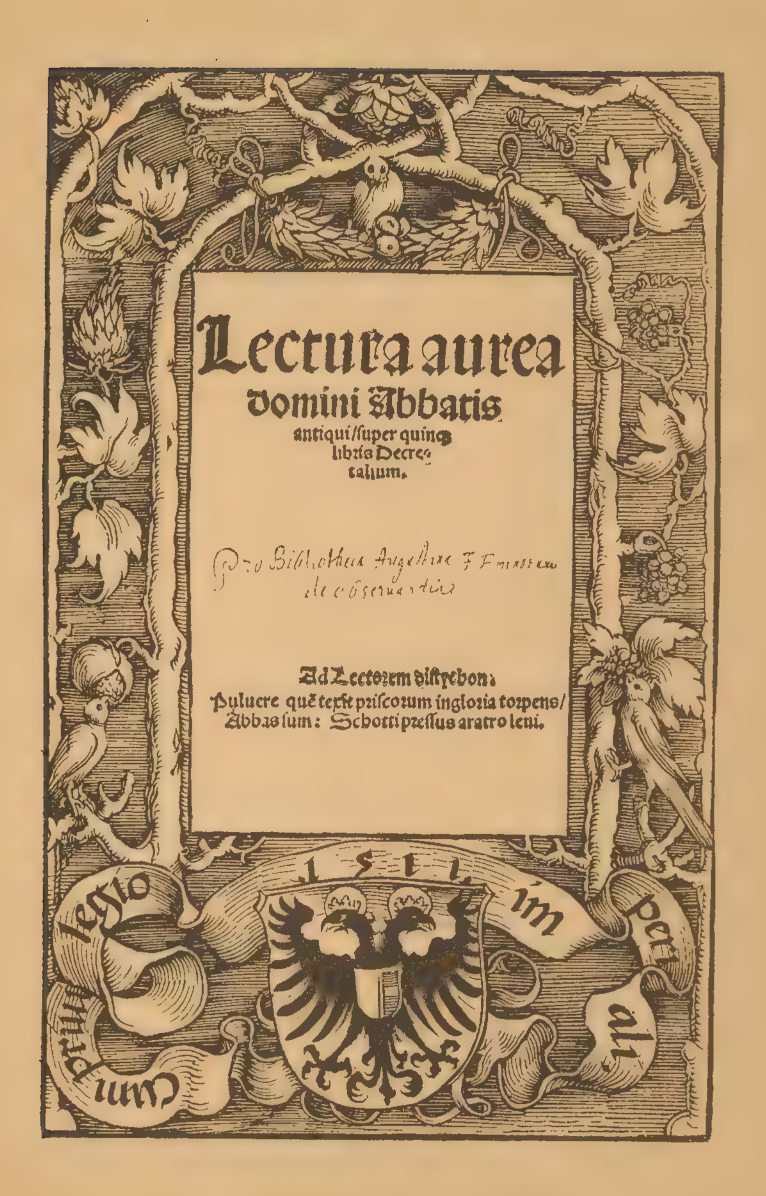
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





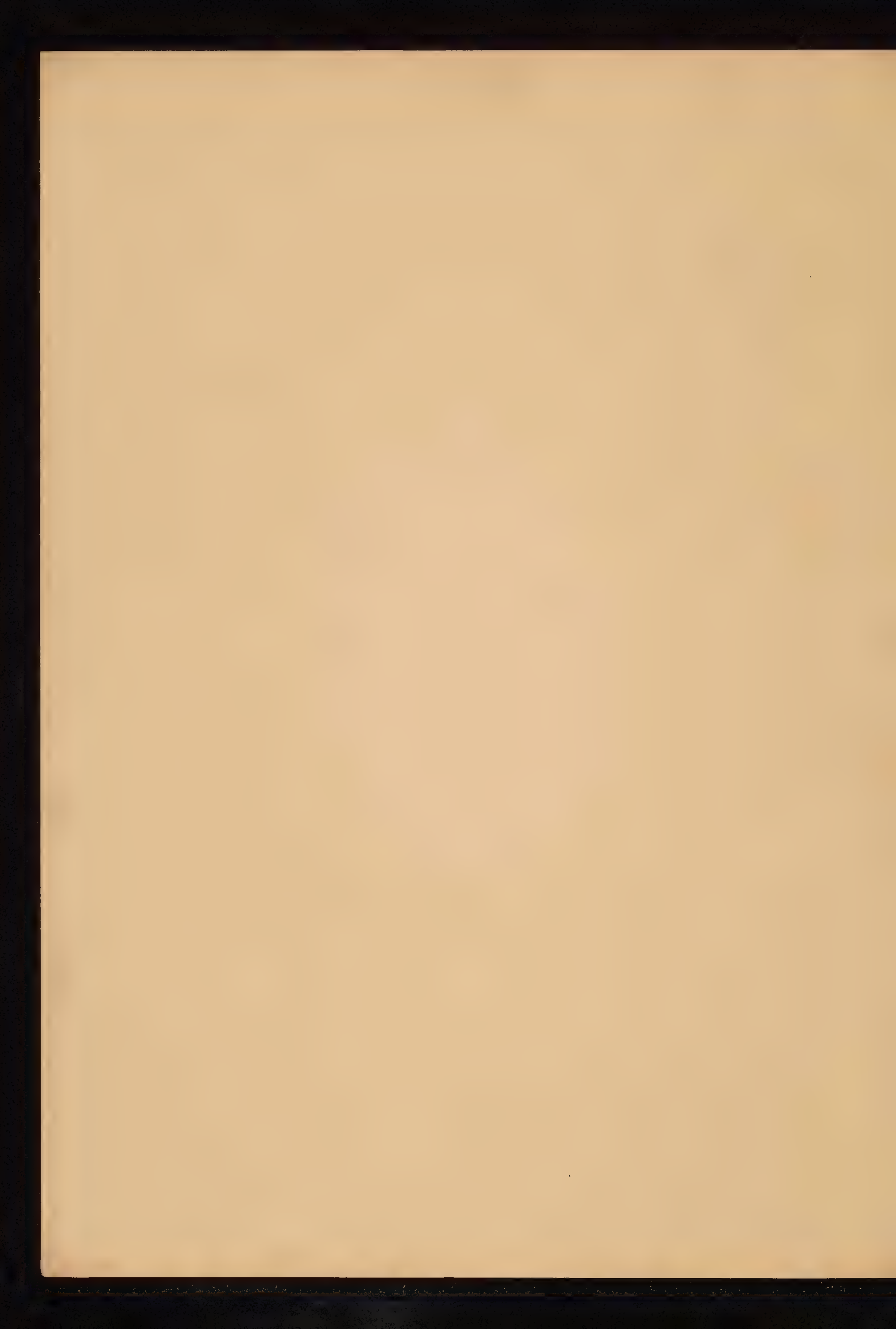
Lectura aurea domini Abbatis antiqui/super quinq; libris Decretalium.

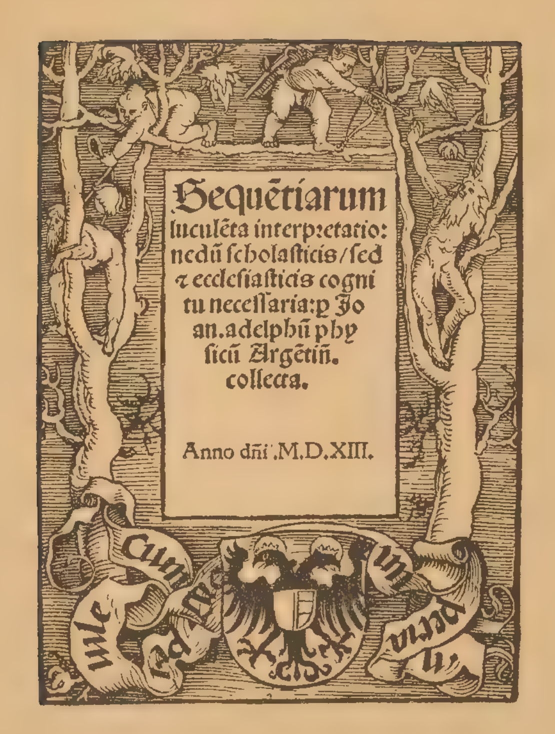
Ad Lectorem distychon:
Puluere quē texit priscorum inglorià torpens/
Abbas sum: Schotti pressus aratro leui.

1511

cum priuilegio imperiali

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.

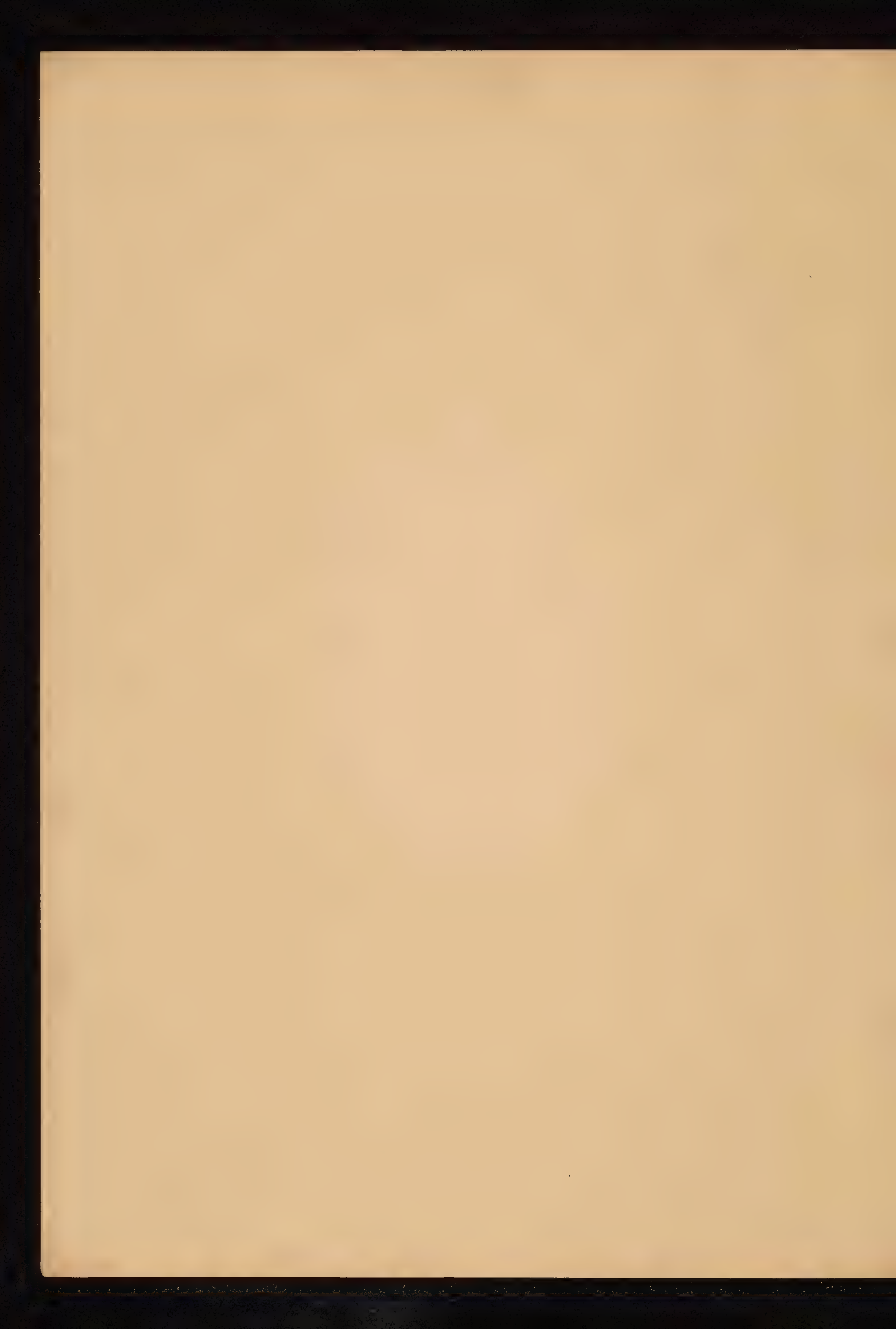




Sequẽtiarum
luculẽta interpretatio:
nedũ scholasticis/sed
⁊ ecclesiasticis cogni
tu necessaria: p Jo
an. adelphũ phy
sicũ Argẽtiñ.
collecta.

Anno dñi. M.D.XIII.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN



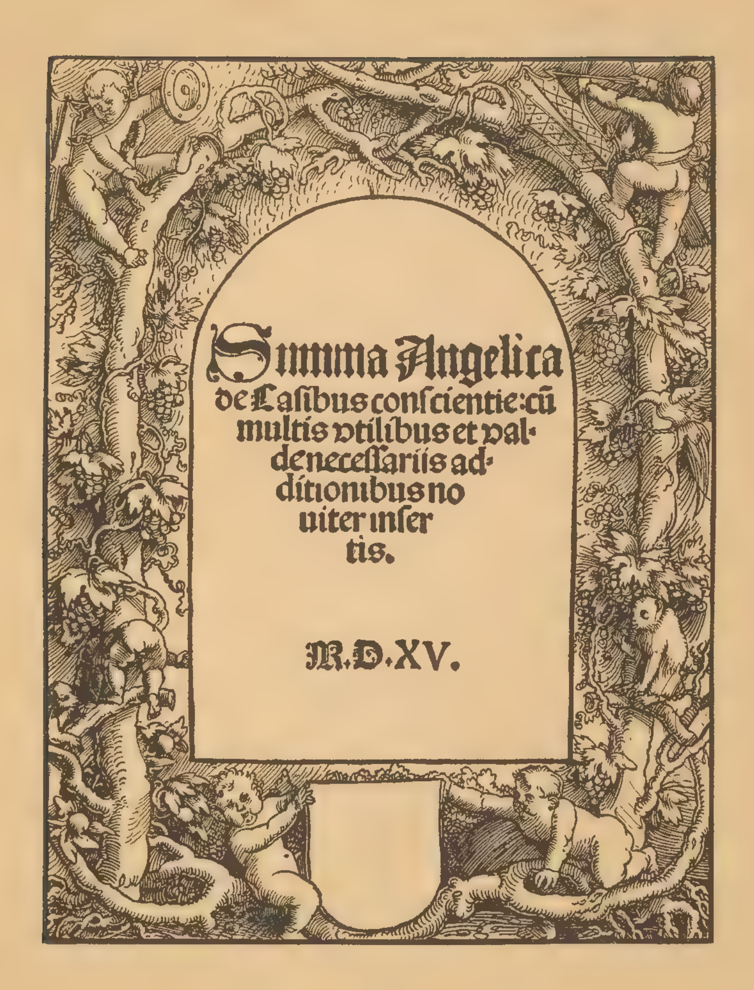

Jacobi wim
pfelingij Schletſtaten
ſis elegantie maiores.

Rhetorica eiuſdem pueris utiliſſima.

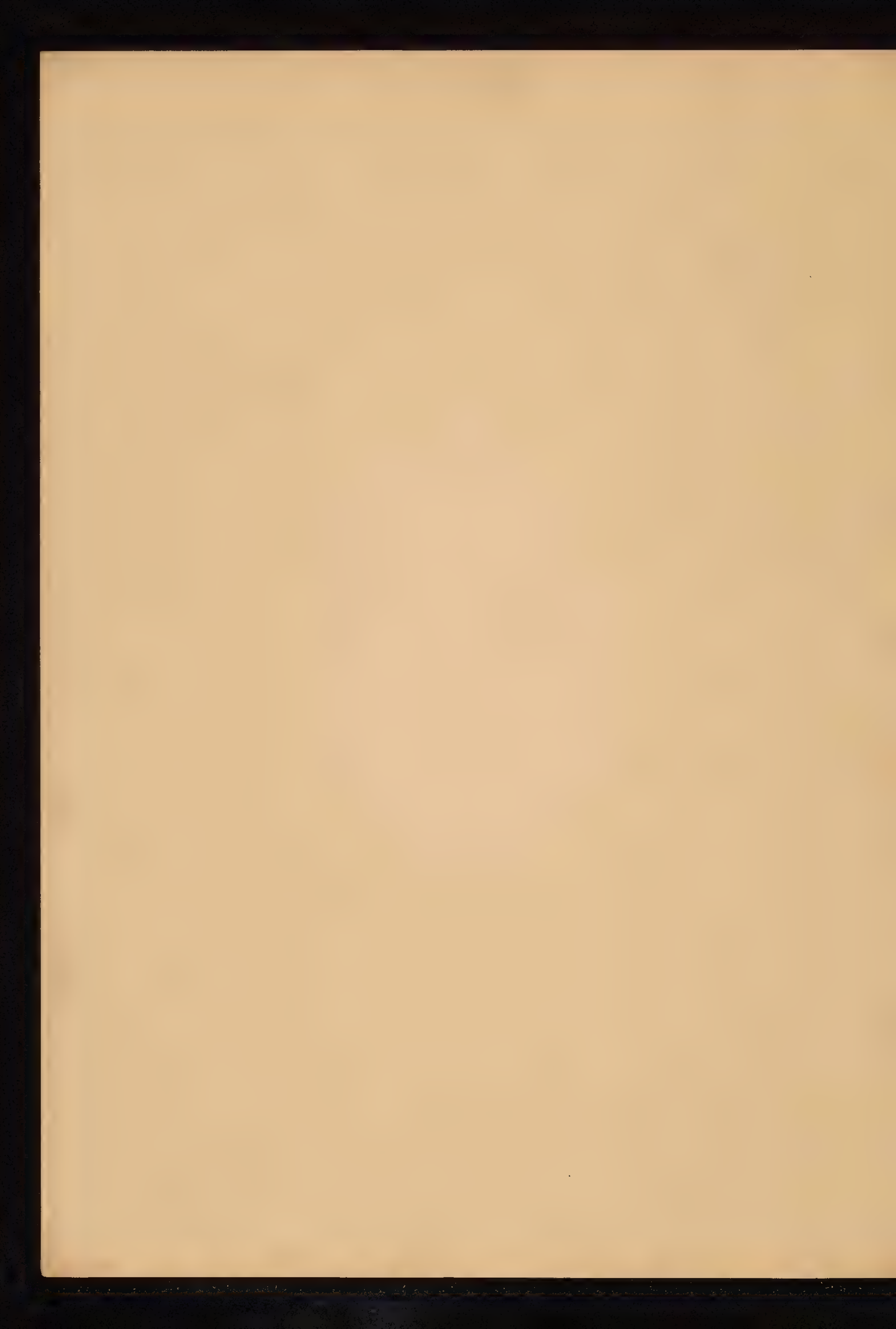
Multa inuenies hic ad
dita aliorum impreſſioni: mul
ta caſtigata ꝛ in ordinem longe
faciliorem redacta.

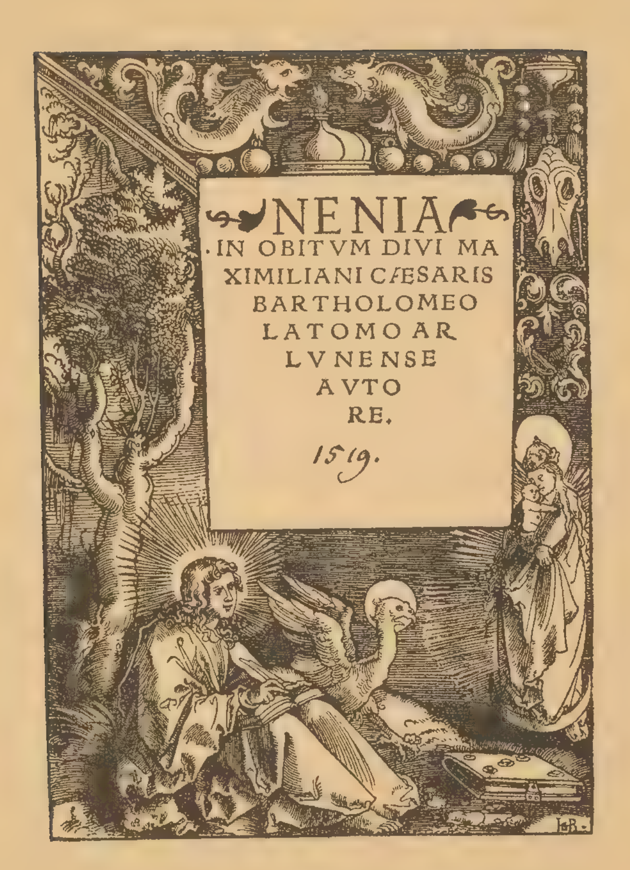
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.



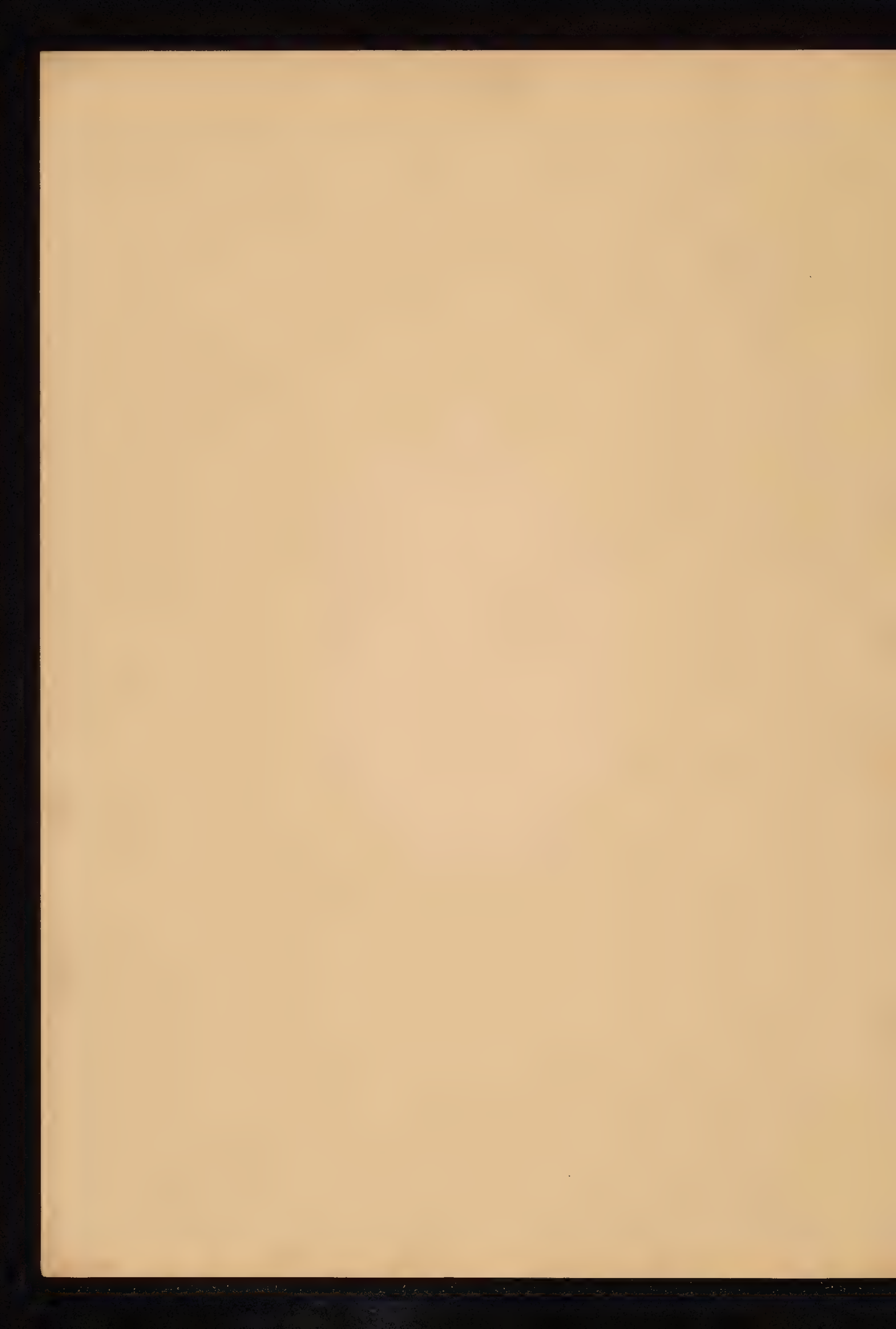


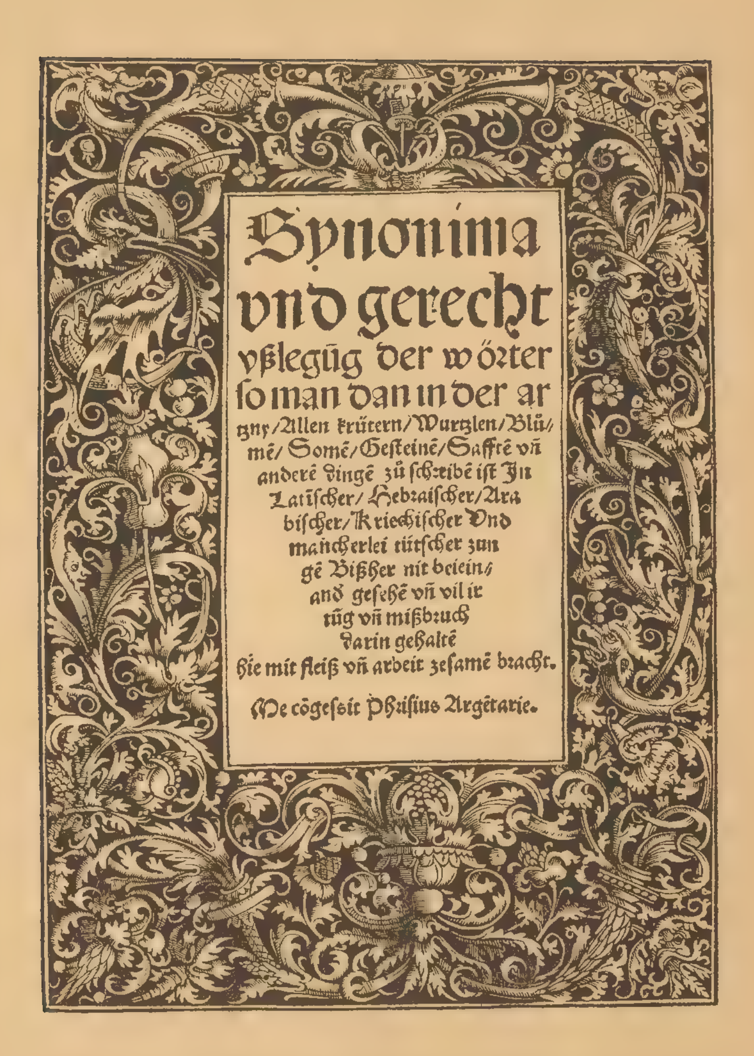
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.

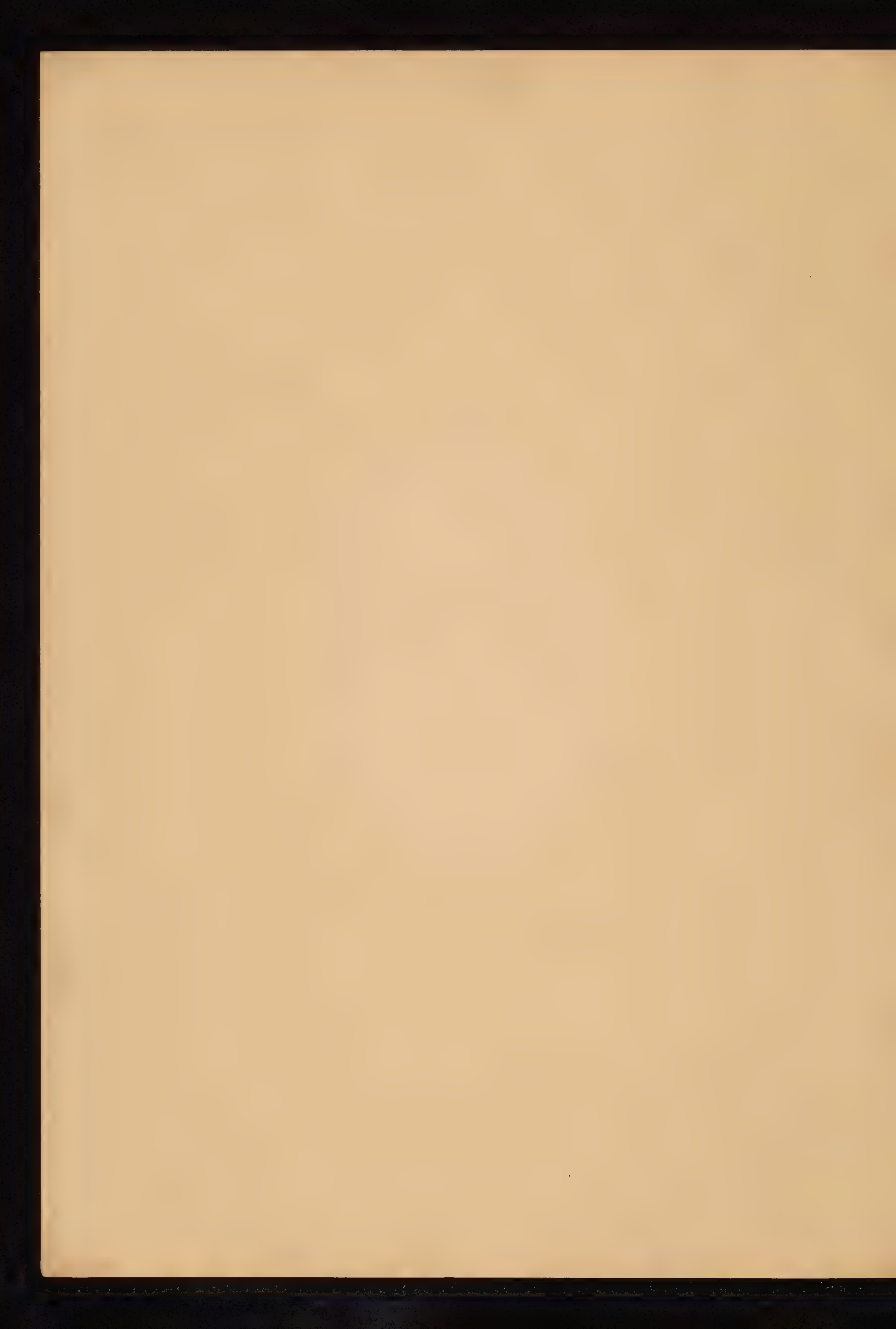


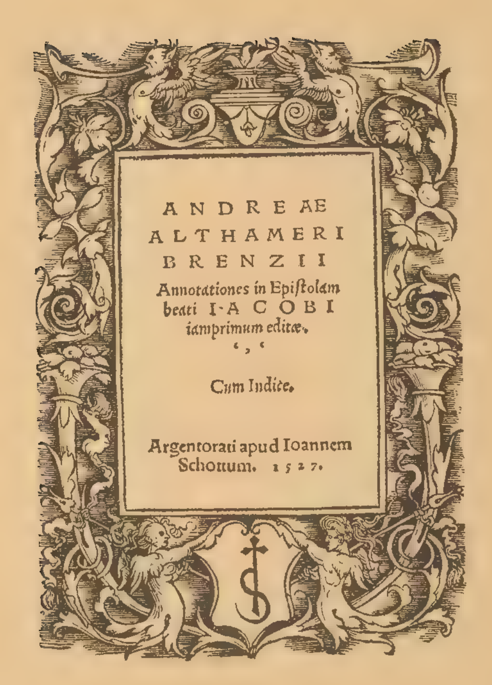


Synonimia
vnd gerecht
vßlegūg der wörter
so man dan in der ar
tzny/Allen krütern/Wurtzlen/Blů/
mē/Somē/Gesteinē/Saffrē vñ
anderē dingē zů schribē ist In
Latīscher/Hebraischer/Ara
bischer/Kriechischer Vnd
mancherlei tütscher zun
gē Bißher nit beiein/
and gesehē vñ vil ir
tūg vñ mißbruch
darin gehaltē
hie mit fleiß vñ arbeit zesamē bracht.

Me cōgessit Phrisius Argētarie.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.

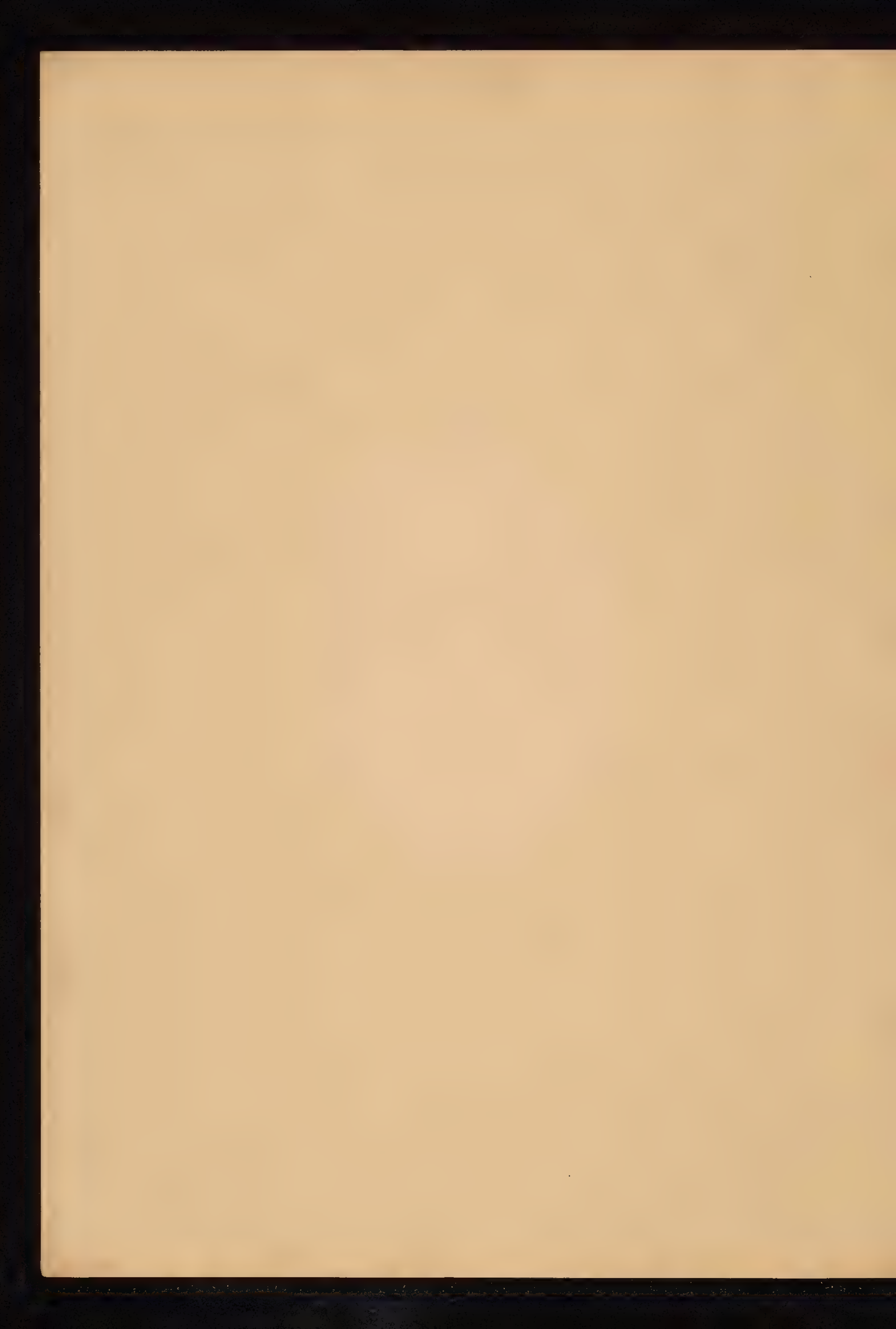



ANDREAE
ALTHAMERI
BRENZII
Annotationes in Epiſtolam
beati I·ACOBI
iamprimum editæ.

Cum Indice.

Argentorati apud Ioannem
Schottum. 1527.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.

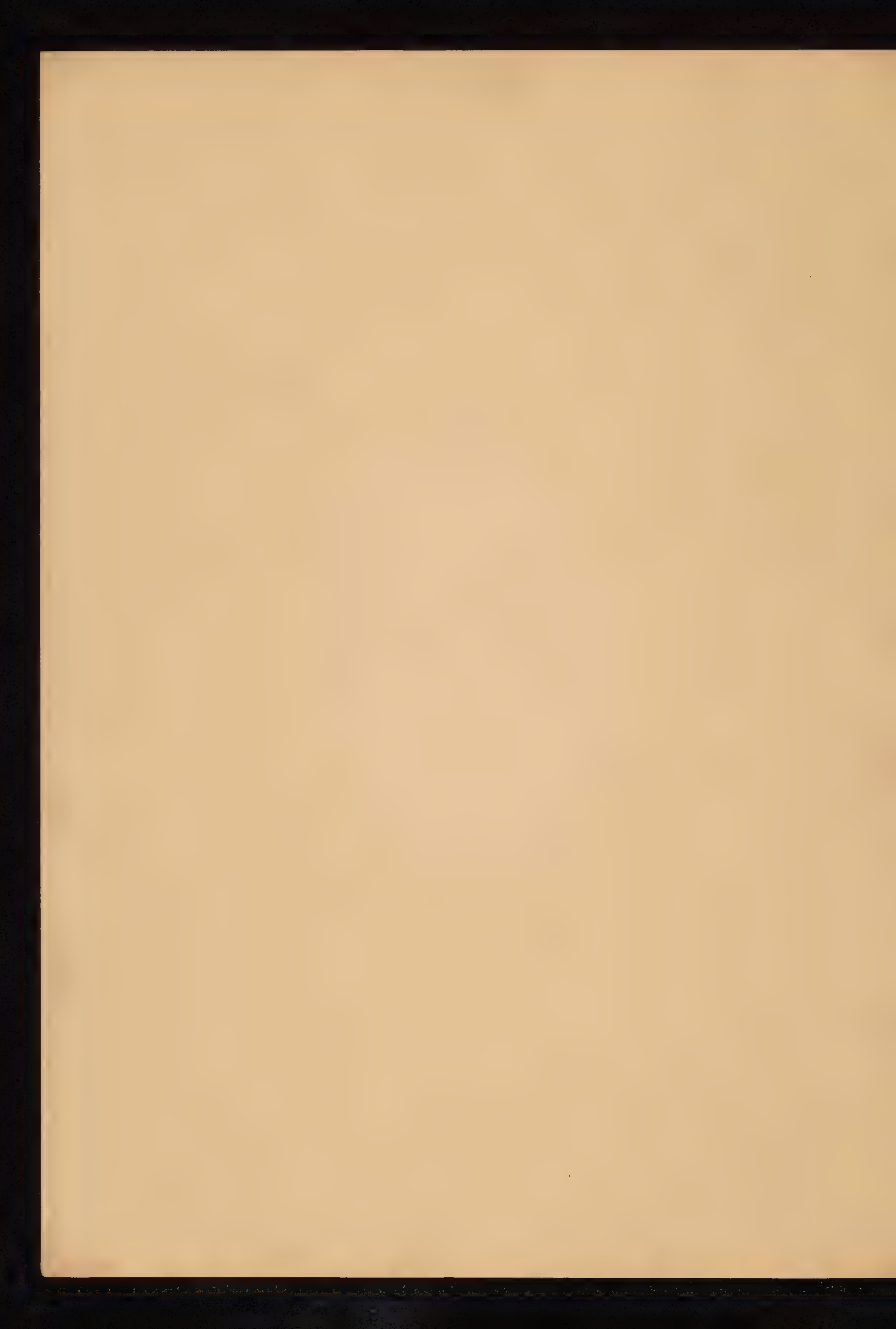


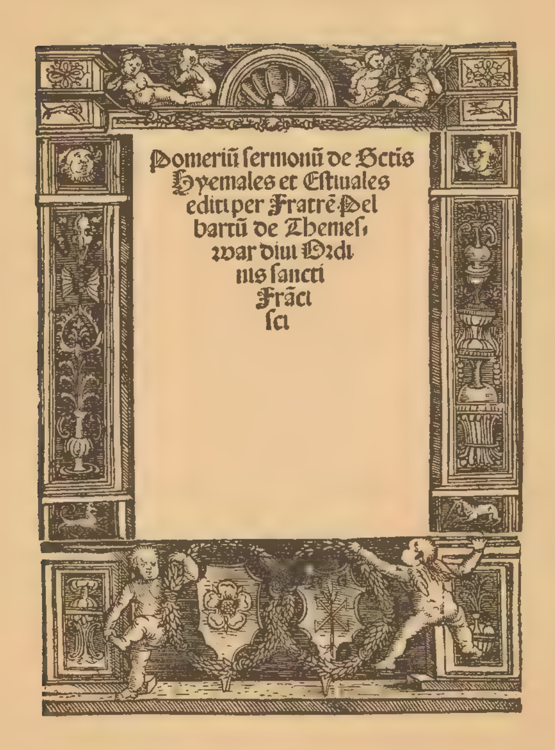


TAFEL 73 B.

VERLAG von G. HIRTH in LEIPZIG.

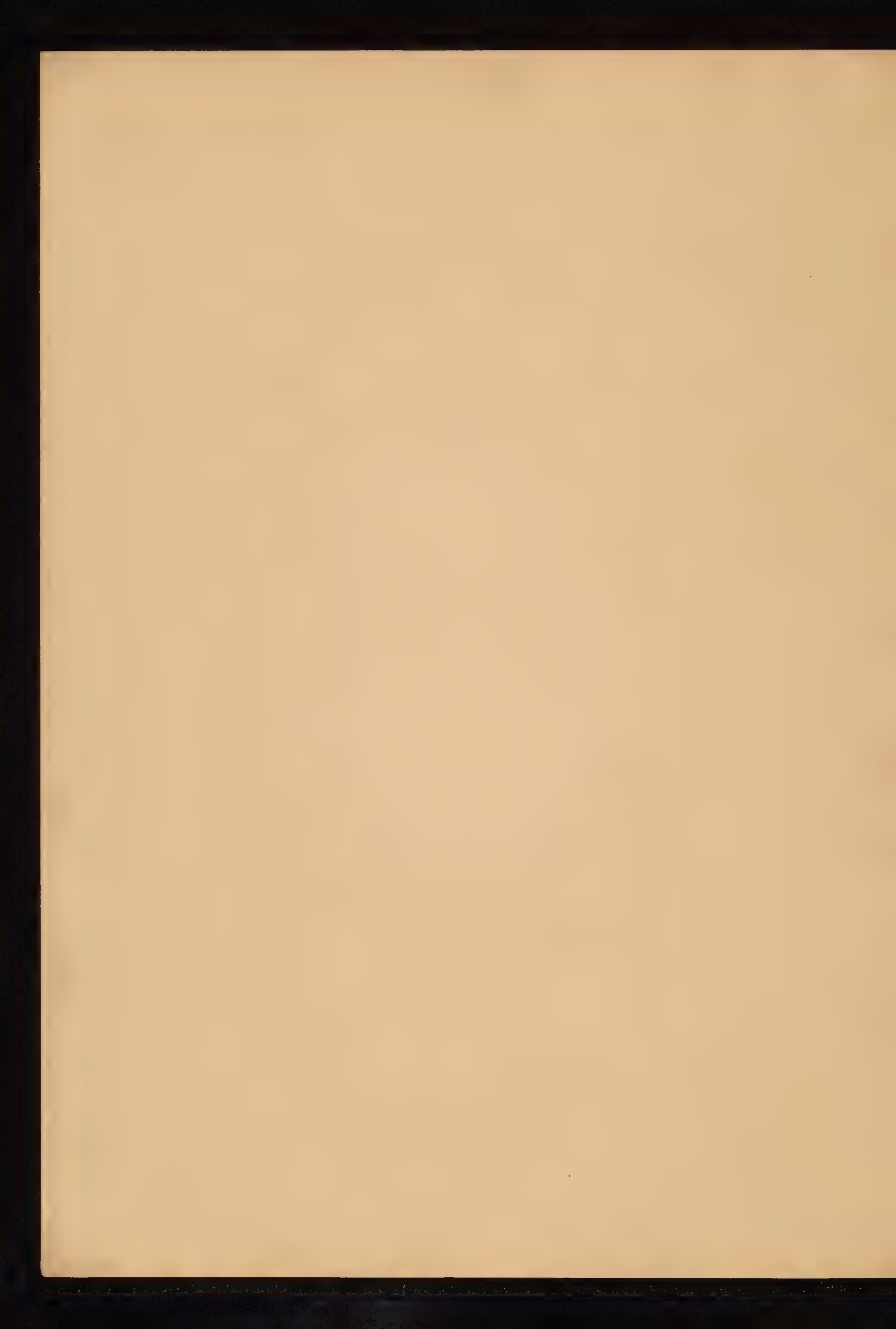
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





Pomeriũ ſermonũ de Sctis
Hyemales et Eſtiuales
editi per Fratrẽ Pel
bartũ de Themeſ,
ꝛwar diui Oꝛdi
nis ſancti
Frãci
ſci

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.















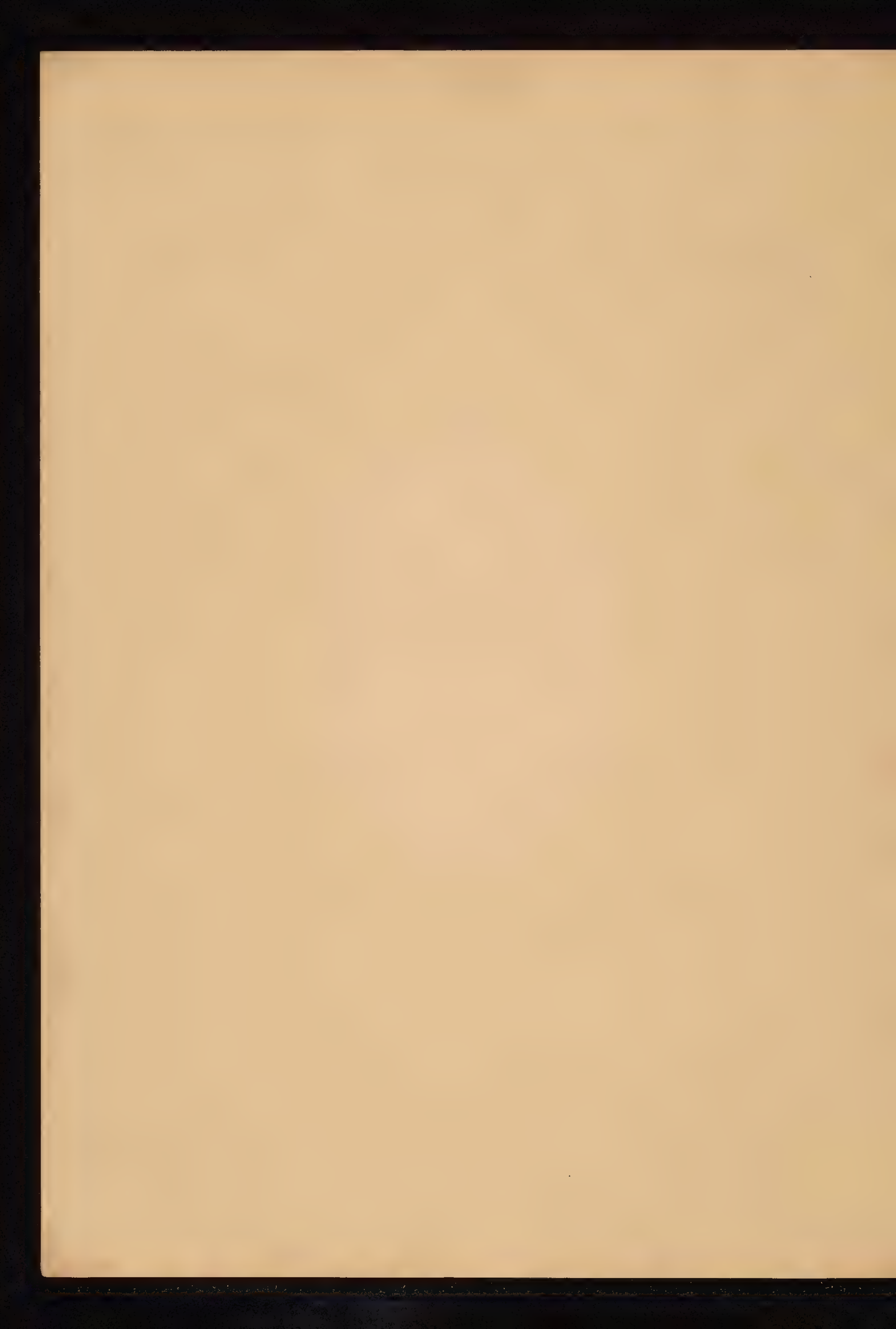


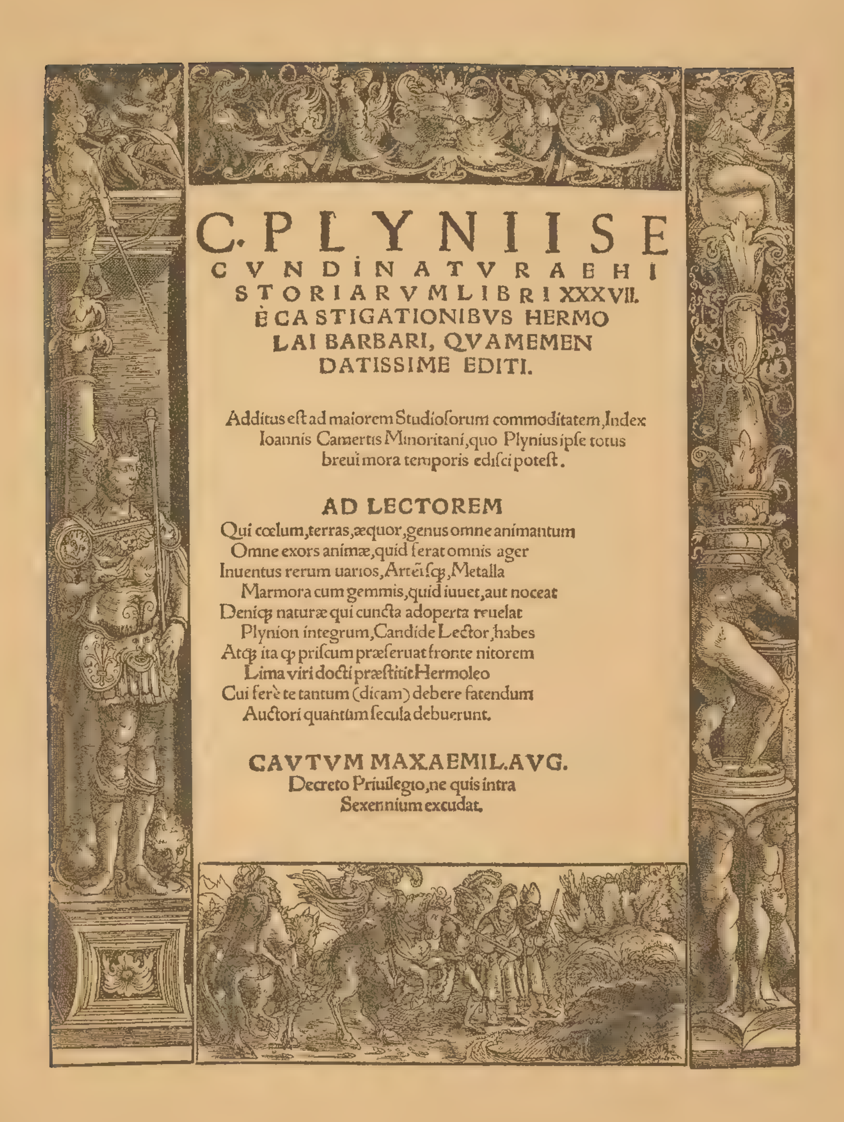






DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





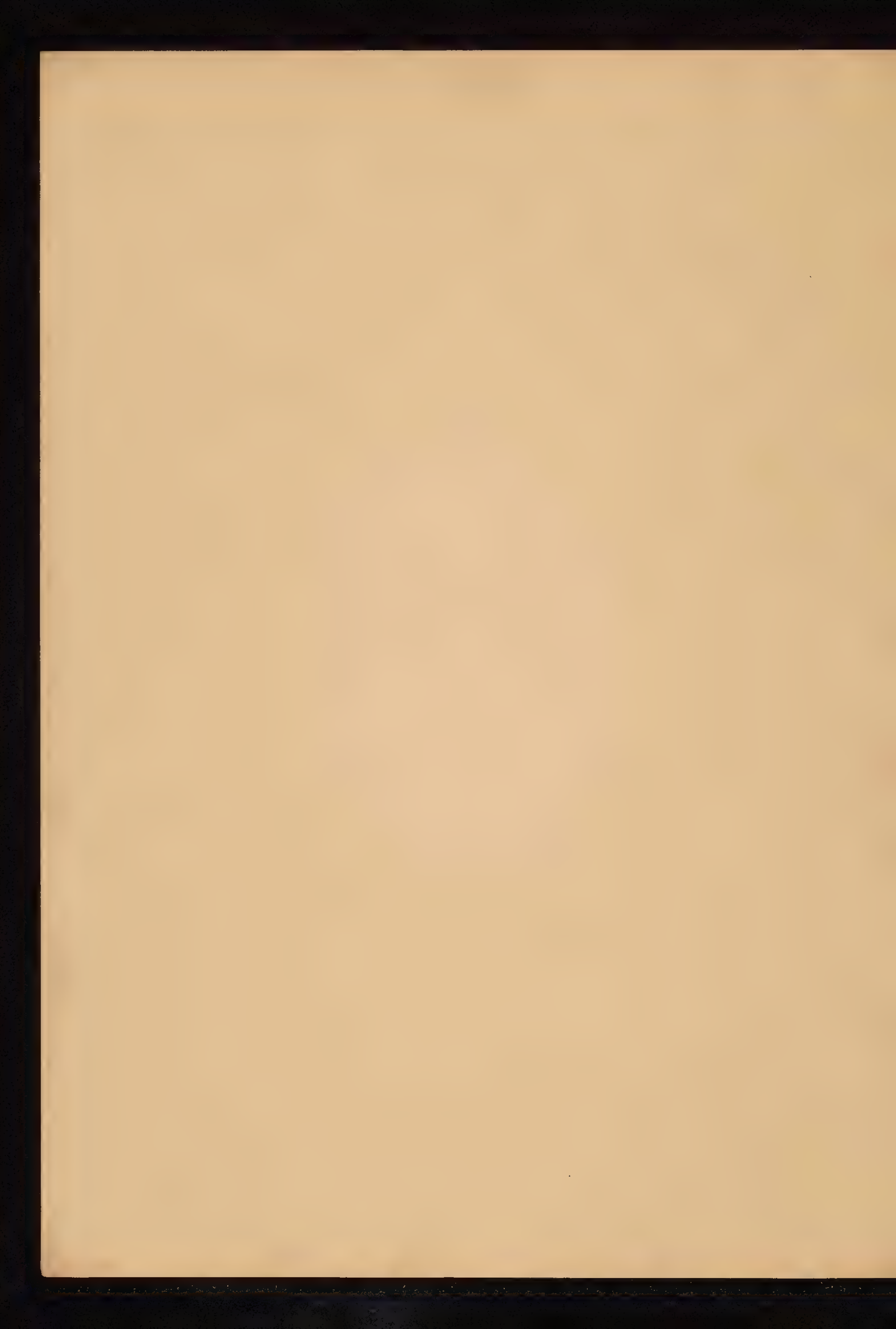
C. PLYNII SE
CVNDI NATVRAE HI
STORIARVM LIBRI XXXVII.
È CASTIGATIONIBVS HERMO
LAI BARBARI, QVAM EMEN
DATISSIME EDITI.

Additus est ad maiorem Studiosorum commoditatem, Index
Ioannis Camertis Minoritani, quo Plynius ipse totus
breui mora temporis edisci potest.

AD LECTOREM
Qui cœlum, terras, æquor, genus omne animantum
Omne exors animæ, quid ferat omnis ager
Inuentus rerum uarios, Arteisqꝫ, Metalla
Marmora cum gemmis, quid iuuet, aut noceat
Deniqꝫ naturæ qui cuncta adoperta reuelat
Plynion integrum, Candide Lector, habes
Atqꝫ ita ꝙ priscum præseruat fronte nitorem
Lima viri docti præstitit Hermoleo
Cui ferè te tantum (dicam) debere fatendum
Auctori quantum secula debuerunt.

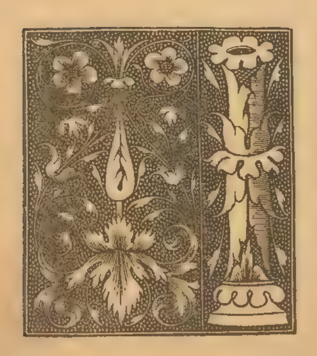
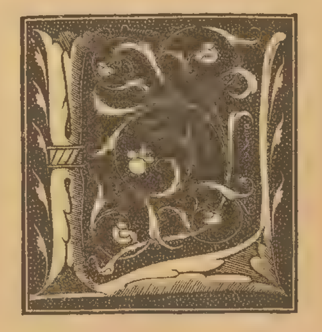
CAVTVM MAXAEMIL. AVG.
Decreto Priuilegio, ne quis intra
Sexennium excudat.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.

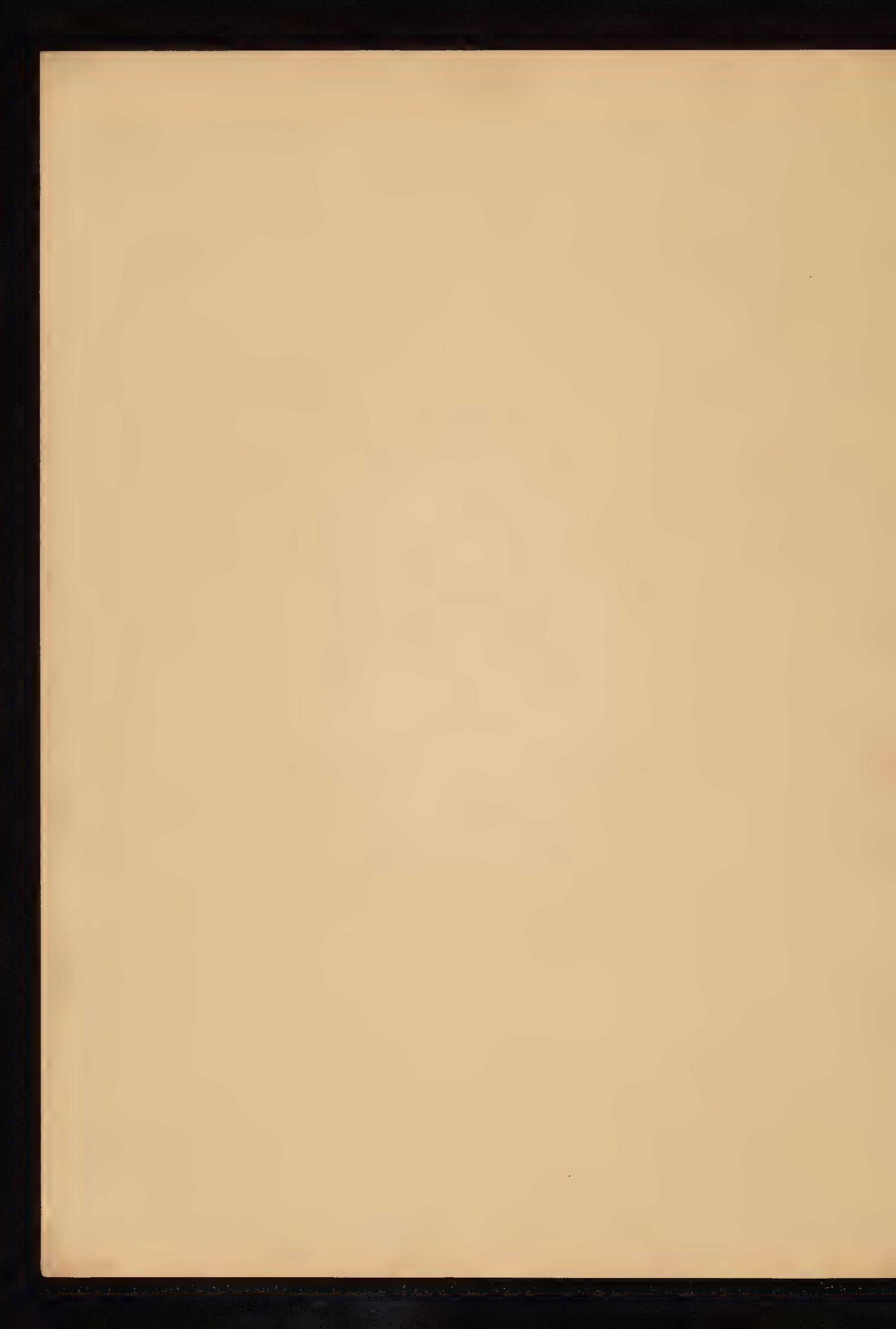






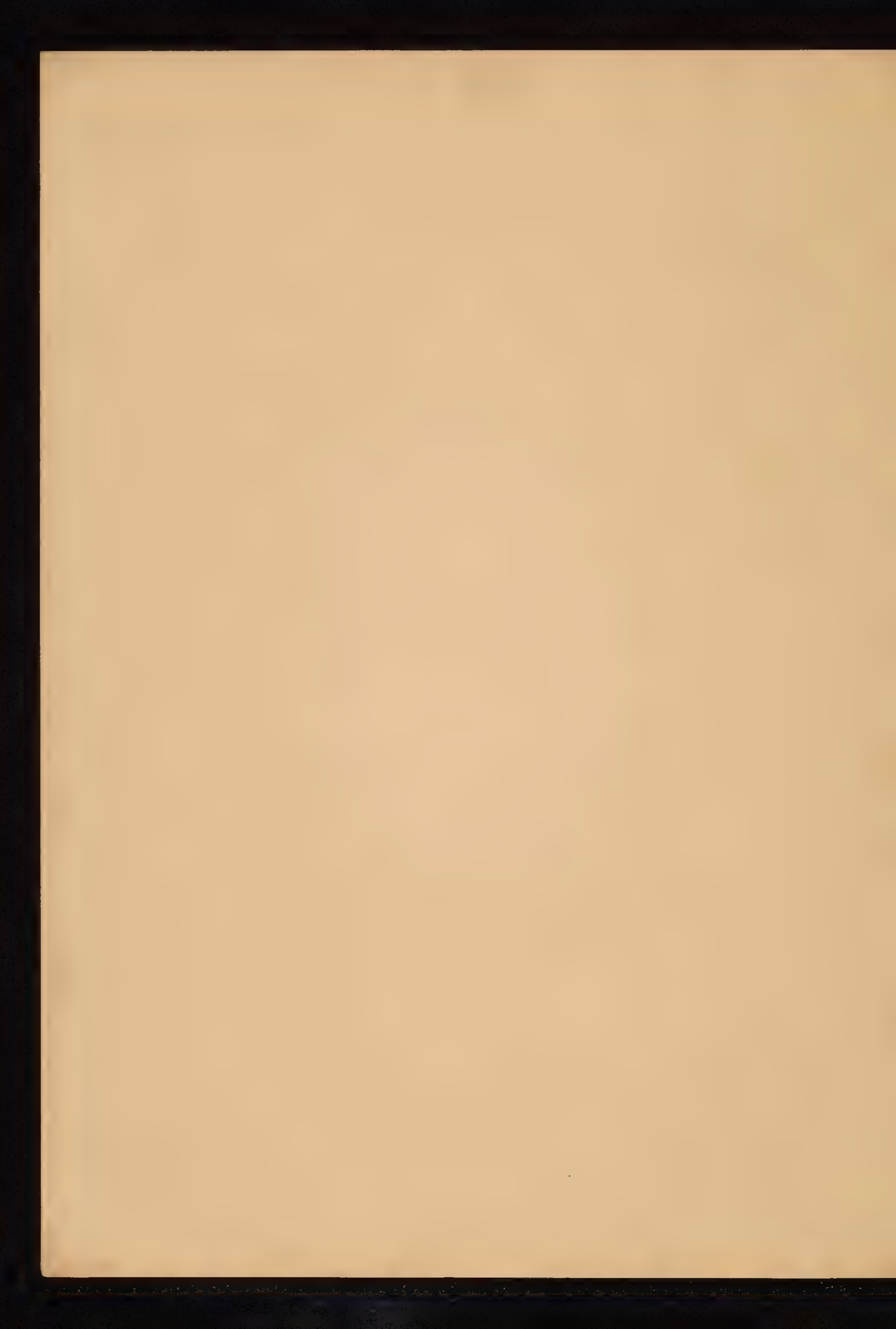



DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.



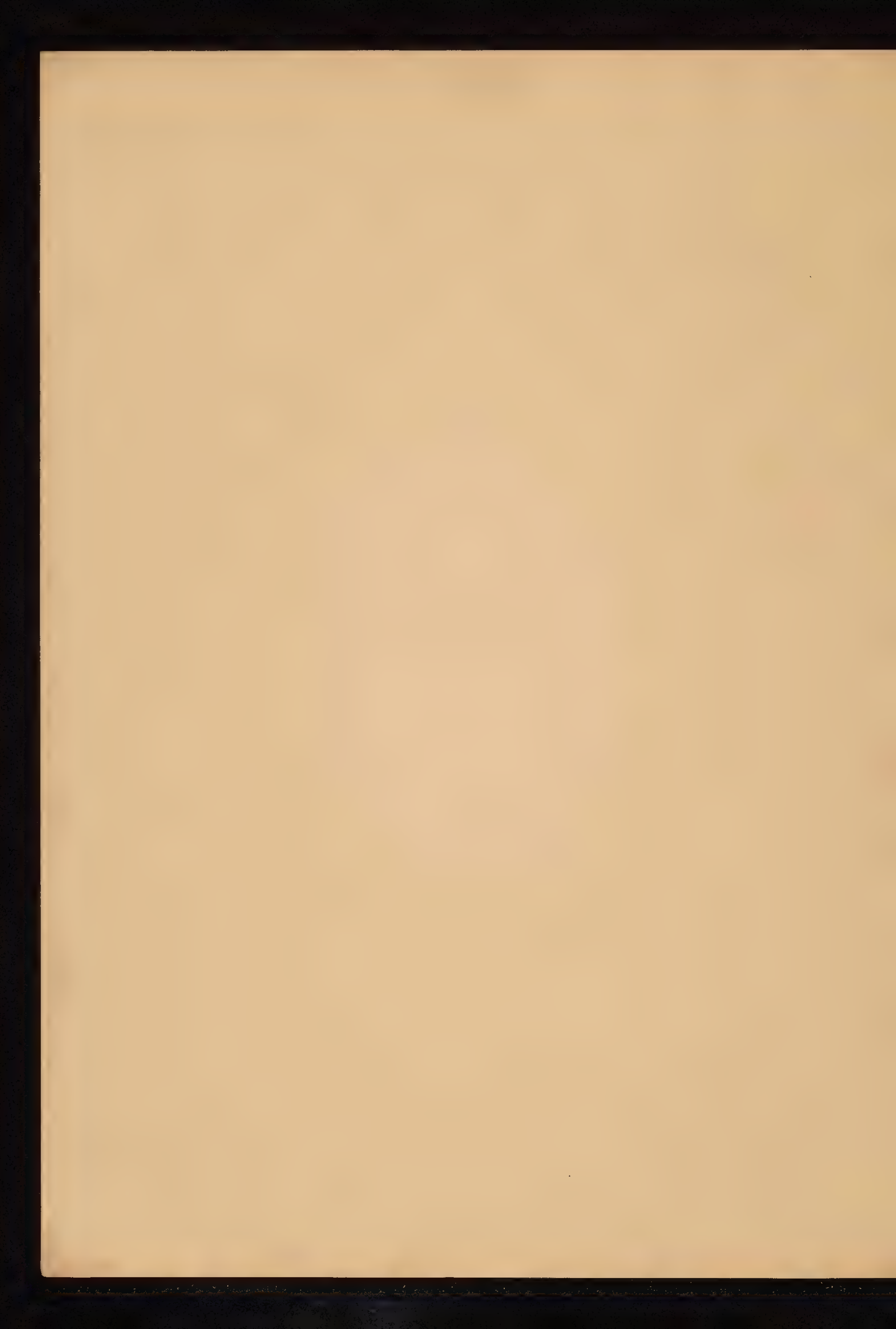


DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.



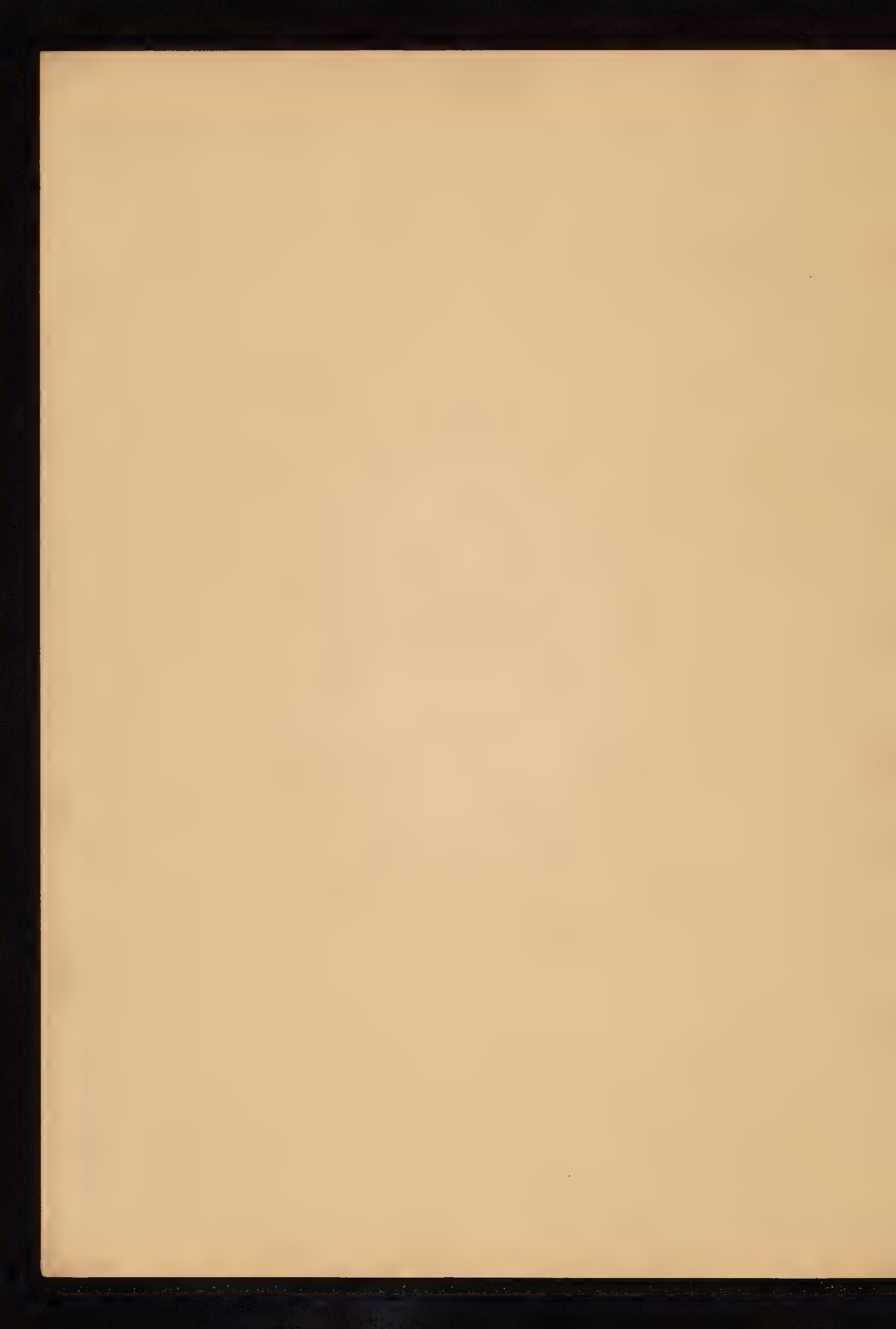


DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.



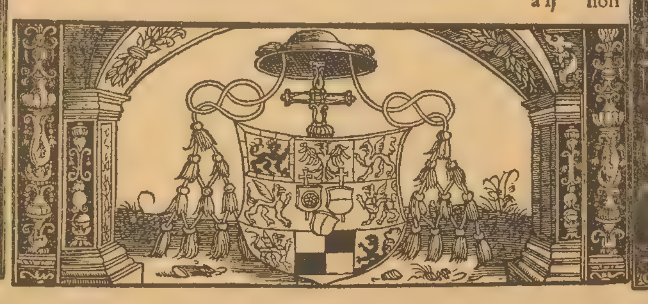


AD REVEREN
DISS. IN CHRISTO PATREM ILLVSTRISS
PRINCIPEM ALBERTVM BRANDEN
burgeñ. Cardinalem Archiepiſcopum Moguntiñ. & Magde-
burgeñ. Principem electorem, primatemq;, VLRICHI
Hutteni Equ. in Titum Liuium hiſtoricum, libris
auctum duobus, Præfatio.

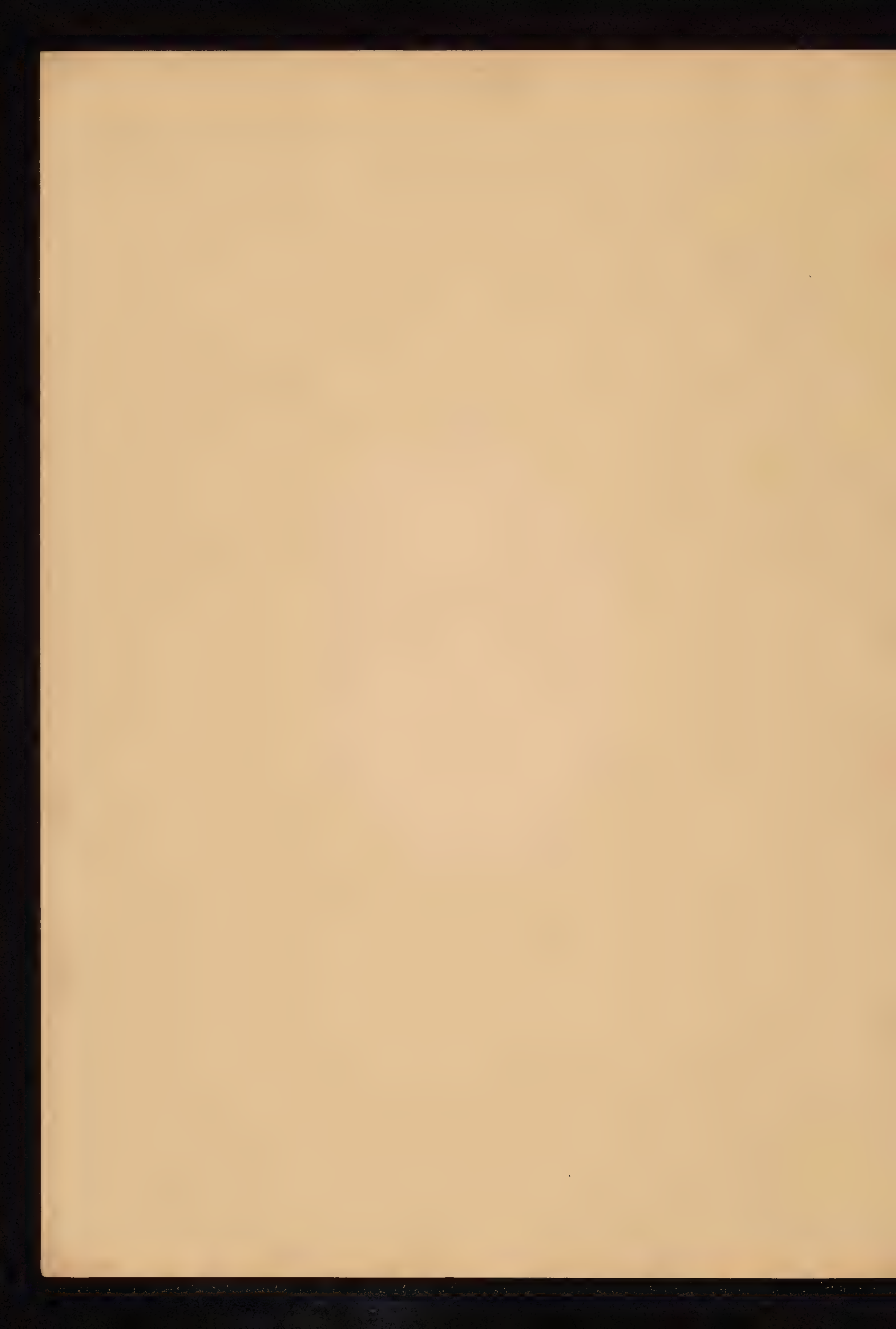


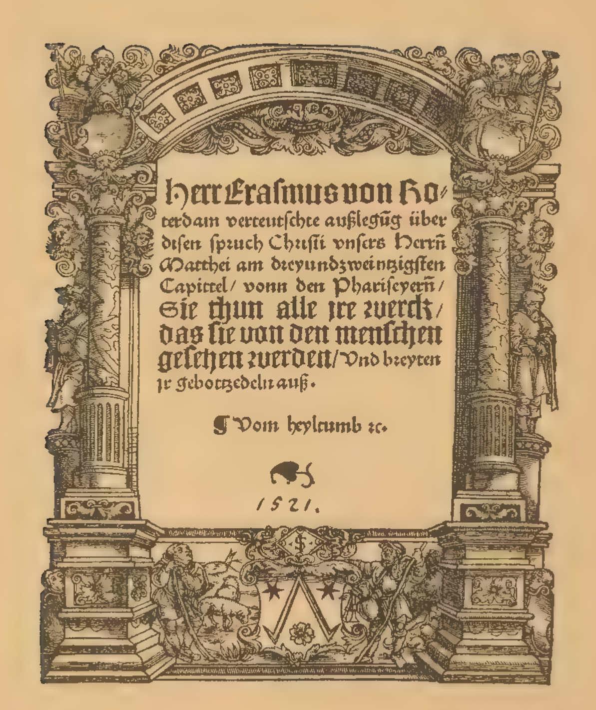
A VCTVS NVPER, RECVPERA-
ta quadam minime contemnenda ſui parte T.
Liuius, cum ſecum ipſe conſultaret, ubi, & cuius
ſub inſcriptione in lucem exiret, hanc noſtram ſi-
bi delegit auream Moguntiam, pater ac princeps
colendiſſime, inter alias Europæ urbes digniſſi-
mã ratus arbitror, ubi renaſci gauderet, tuáque
perſpecta ingẽti erga ſtudioſos ac literatos omẽs
benignitate, aptũ ſe inueniſſe putauit principẽ,
cuius auſpicijs prodire in publicum, ac mũdo ſe
oſtẽdere uellet. Ille ſcilicet aut cogitauit hæc, aut
non inepte à nobis cogitaſſe putari debet. Nam ſi uel locũ uoluit Liuius ali-
quem ſuo decorare egreſſu, quem debuit urbi, artis omnium quæ uſquam
ſunt, aut unquam fuerunt præſtantiſſimæ inuẽtrici, ac alumnæ (impreſſoriã
puto, quam hæc dedit) præferre? Vel hominem deligere ſibi, cuius impreſ-
ſum fronti ſuæ nomen, ueluti temporis monetam, quoquo ire contingat, ho-
noris cauſſa præferret, alium certe maluiſſe neminẽ crediderimus quàm te,
cuius in euehendis literarum ſtudijs, ac augendo optimarum diſciplinarum
cultu, incredibilis ardor ac mira induſtria, in percolendis uero doctis homi-
nibus immẽſa liberalitas ac regia plane munificẽtia. Hæc efficiunt, ut omnes
quotquot ſumus aut hominum opinione docti, aut re uera recte ſtudioſi,
ad unum hoc quoddam uelut aſylum confugiamus, quanquam tu nõ ſuſti-
nes confugientes nos, uerũ cunctantes ad te ultro rapis. Poſſem hic referre,
quos uiros, quàm tu familiariter accerſiueris, quæ dona alijs dederis, quanta
multis pollicitus ſis, quomodo pecunia pariter ac dignitate nonnullos au-
xeris, & tua aula ut aperta ſit doctis hoſpitaliſſime uiris, niſi ſcirem multum
à tua alienum eſſe modeſtia, in Liuij præfatione tuarũ tibi laudum encomiũ
legi. Certe profecto & locus eſt opportunus hic, ubi non renaſci tantum uelit
eximius ſcriptor, ſed oriri etiam olim potuerit, & tu dignus, qui patronum
in uulgo Liuij agas. Neq; uiciſſim (ut tua fretus bonitate dicã aliquid libere)
indignus ille qui tibi offeratur, tibiq; dedicetur, ac tuo qui prætento nomine
in manibus habeatur. Quinetiã ſi liberius adhuc audire me ſuſtines, dicam

a ij non



DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.



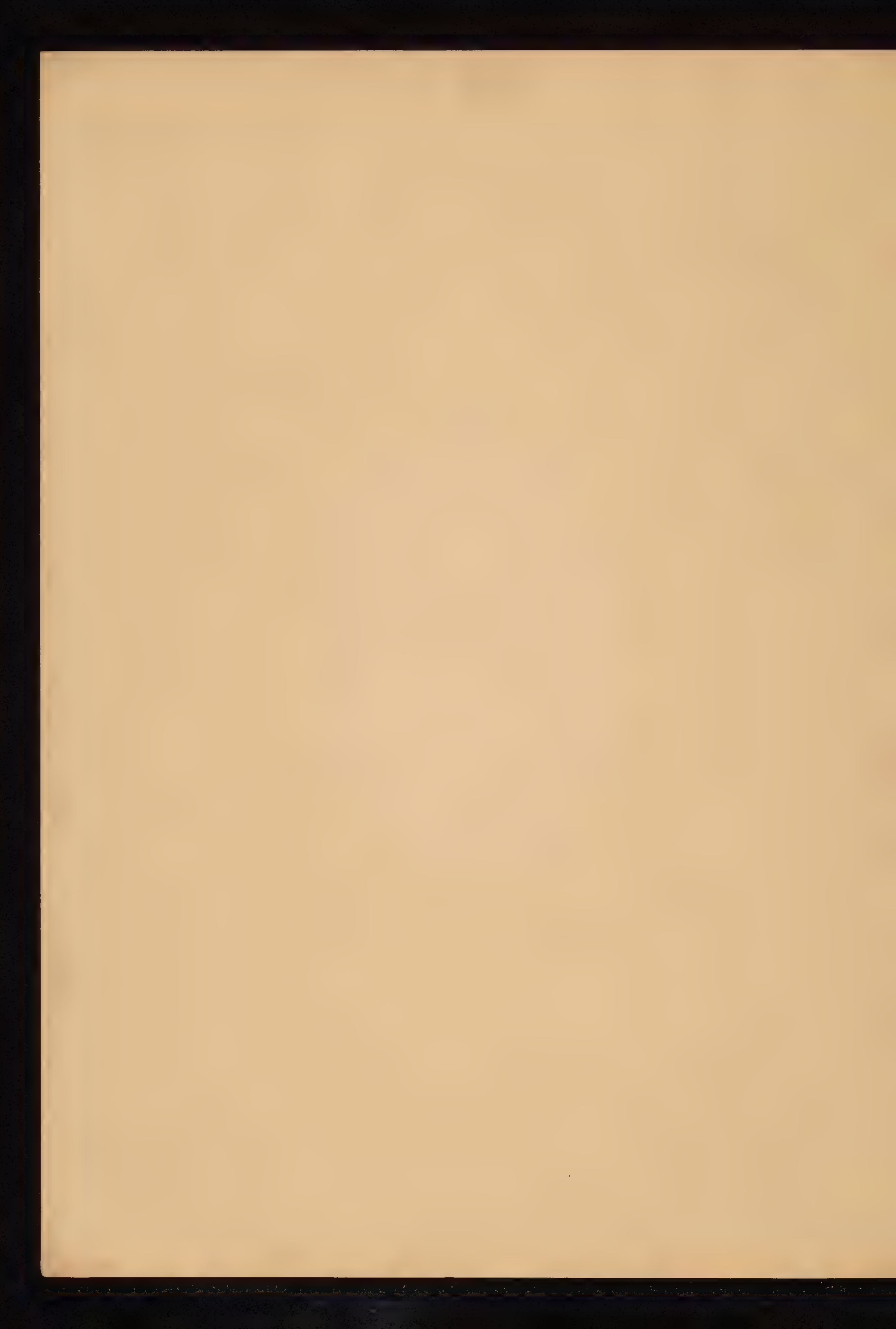


Herr Erasmus von Ro/
terdam verteutschte außlegũg über
disen spruch Christi vnsers Herrñ
Matthei am dreyundzweintzigsten
Capittel/ vonn den Phariseyerñ/
Sie thun alle jre werck/
das sie von den menschen
gesehen werden/ Vnd breyten
jr Gebottzedeln auß.

¶ Vom heylthumb rc.

1521.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.

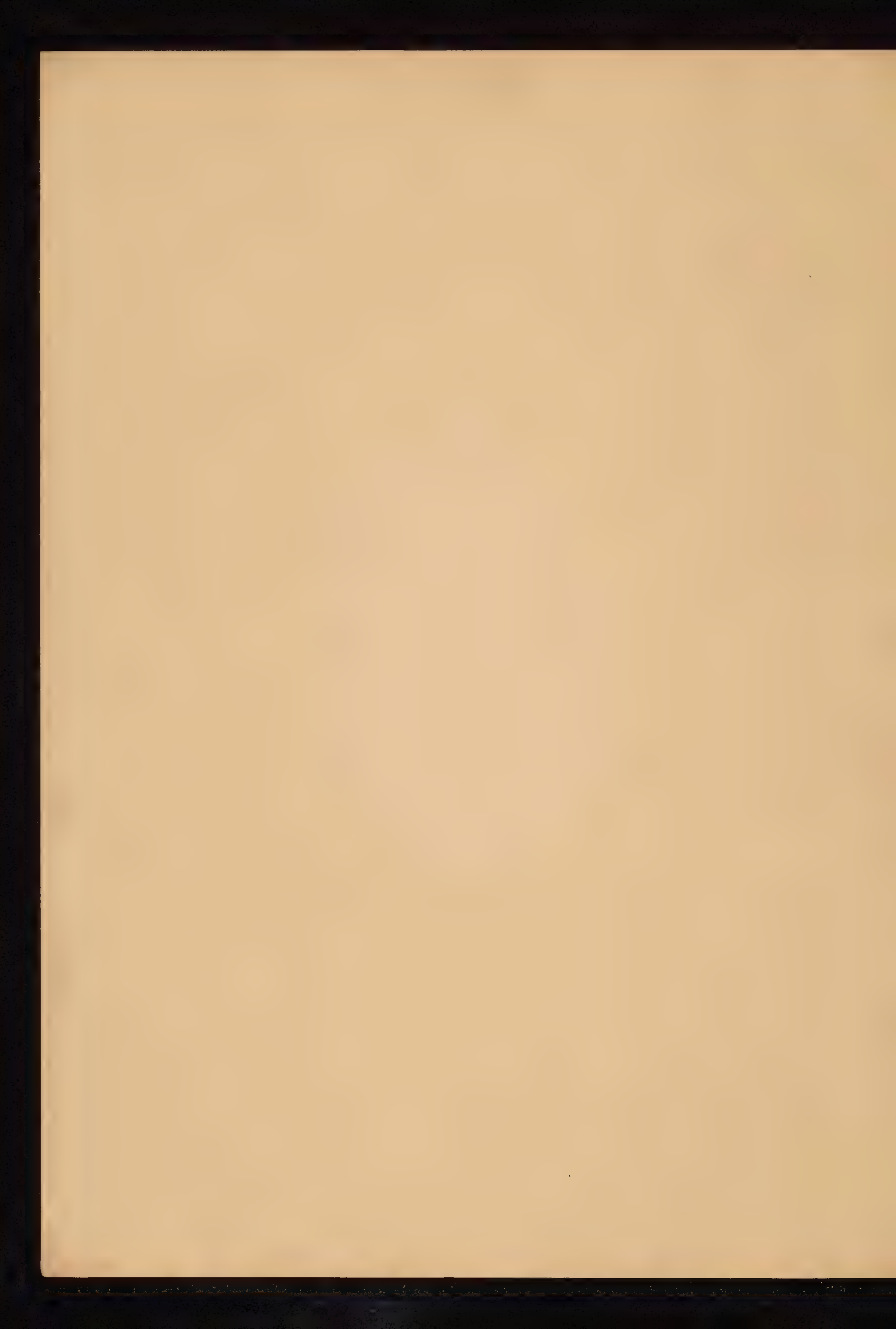









DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.







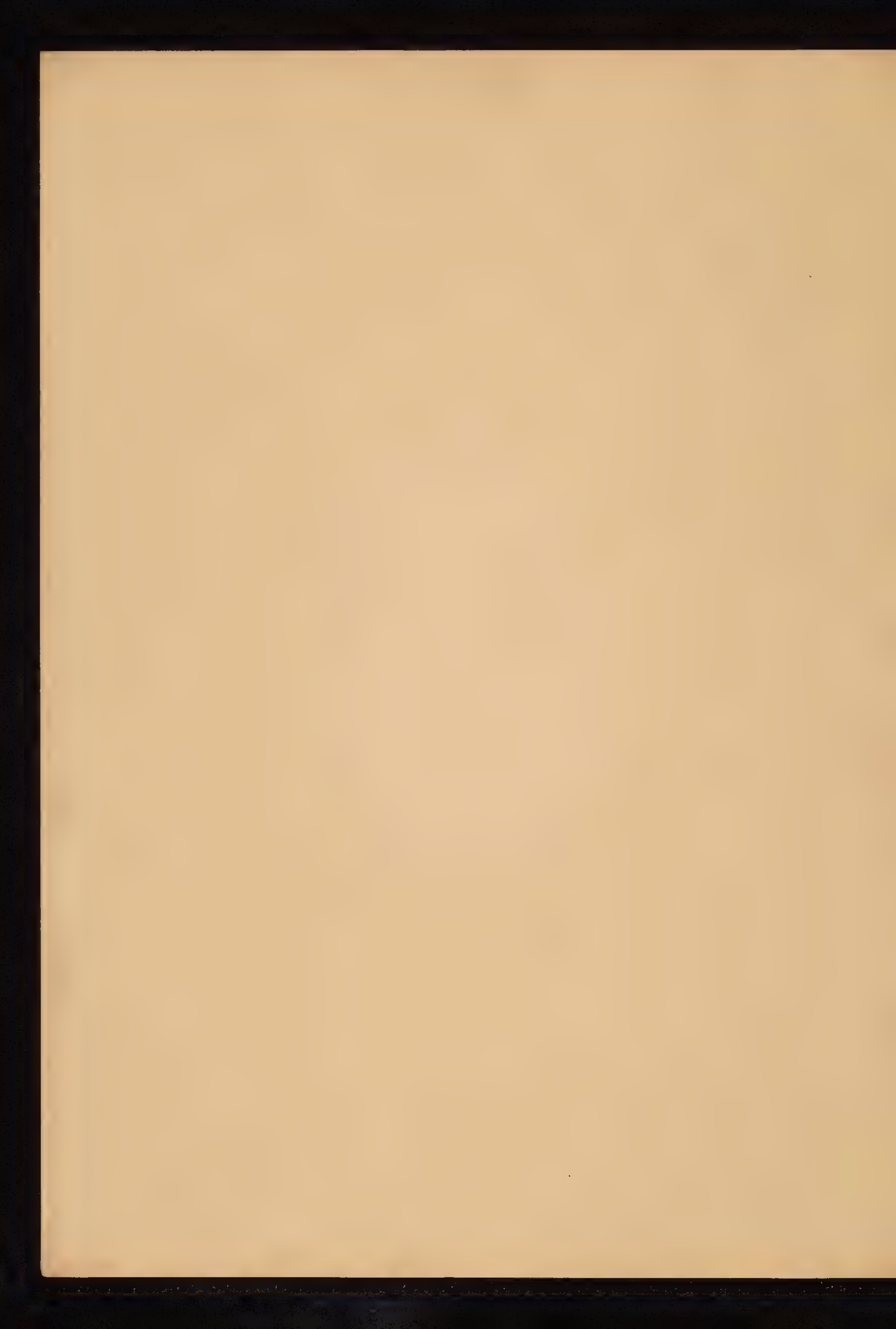








DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.



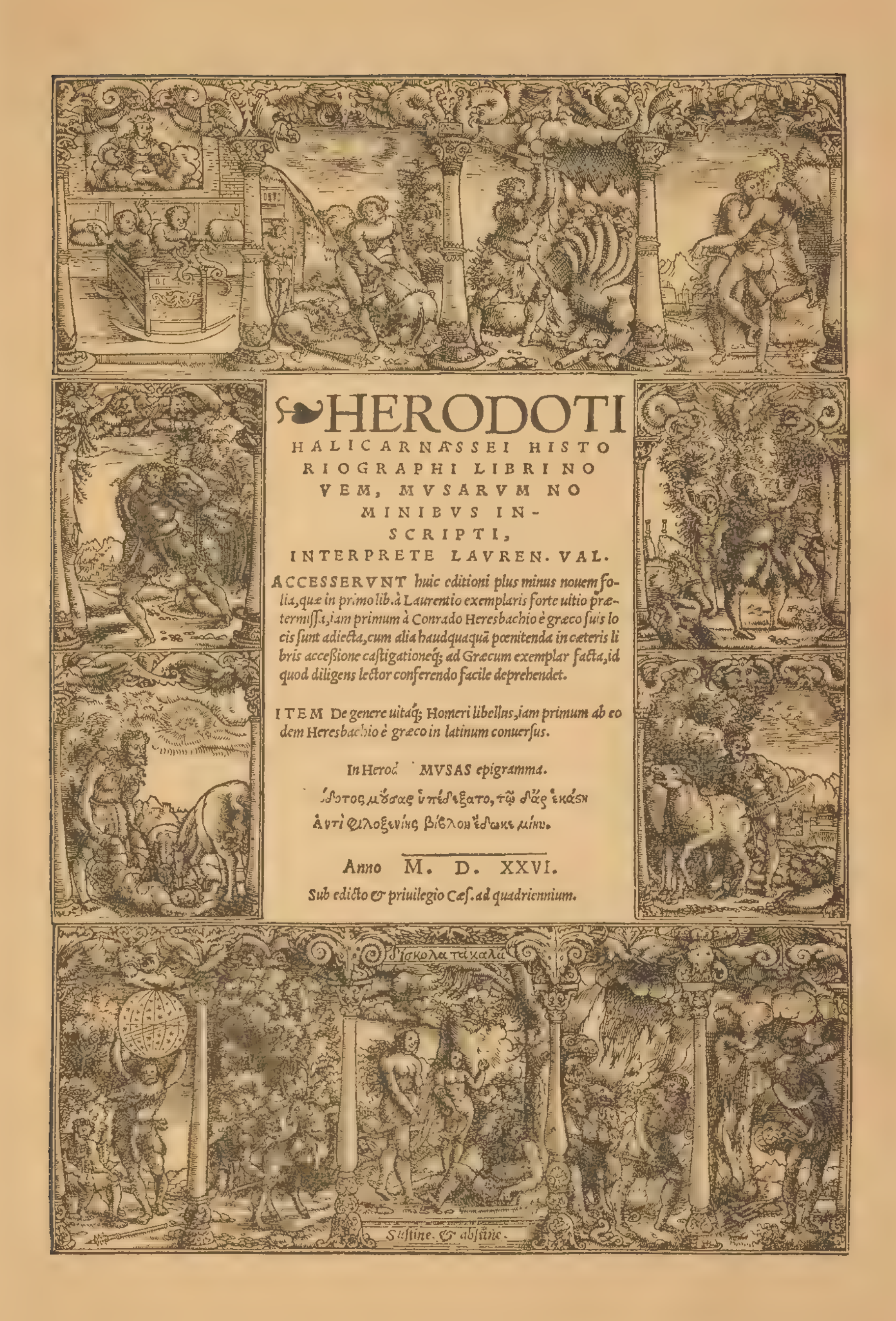







DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





HERODOTI HALICARNASSEI HISTORIOGRAPHI LIBRI NOVEM, MVSARVM NOMINIBVS INSCRIPTI, INTERPRETE LAVREN. VAL.

ACCESSERVNT huic editioni plus minus nouem folia, quæ in primo lib. à Laurentio exemplaris forte uitio prætermissa, iam primum à Conrado Heresbachio è græco suis locis sunt adiecta, cum alia haudquaquā pœnitenda in cæteris libris accessione castigationeq; ad Græcum exemplar facta, id quod diligens lector conferendo facile deprehendet.

ITEM De genere uitaq; Homeri libellus, iam primum ab eodem Heresbachio è græco in latinum conuersus.

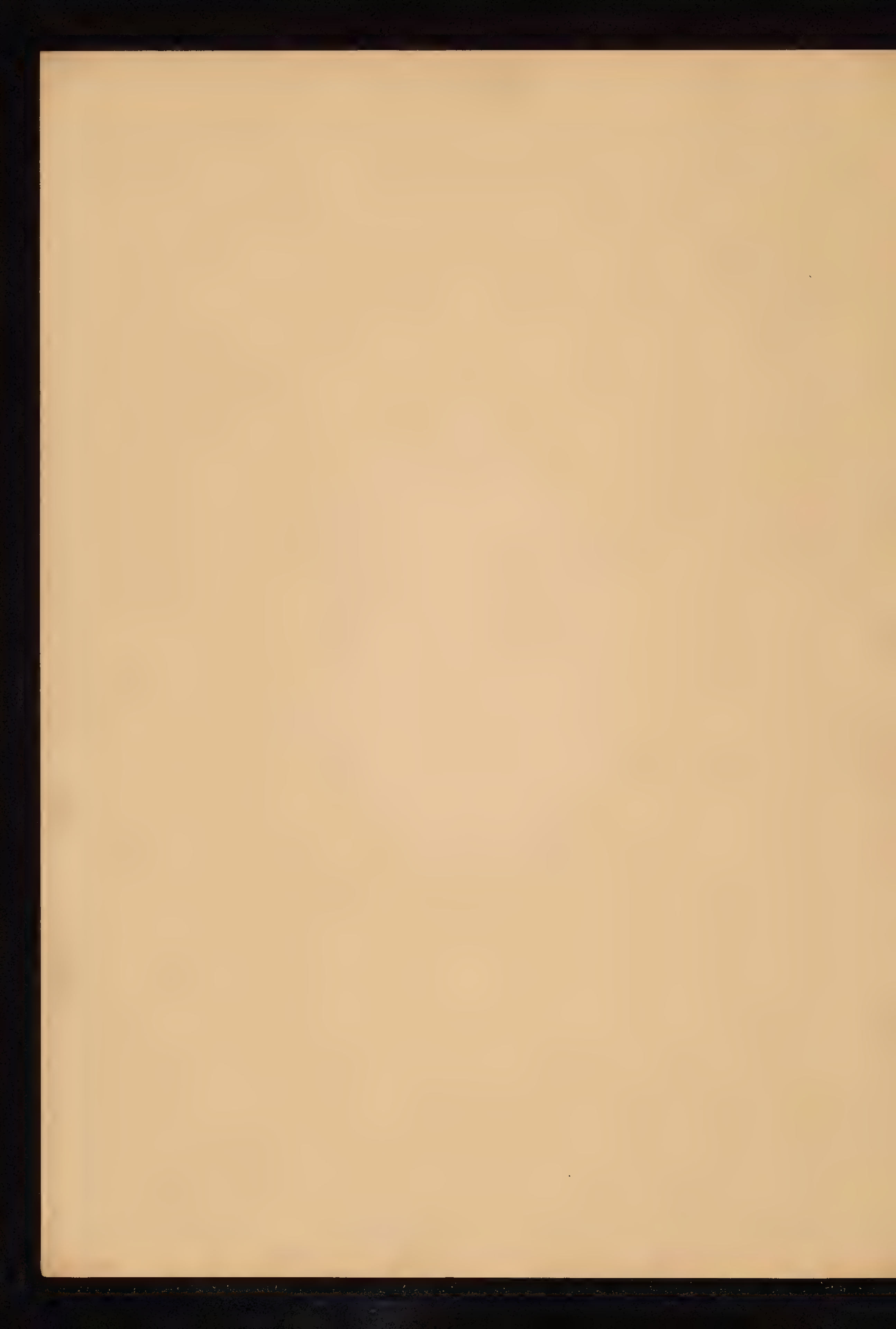
In Herod MVSAS epigramma.

δοτος μοῦσας ὑπεδέξατο, τῷ δ᾽ ἄρ᾽ ἑκάστη
ἀντὶ φιλοξενίης βίβλον ἔδωκε μίαν.

Anno M. D. XXVI.

Sub edicto & priuilegio Cæs. ad quadriennium.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





















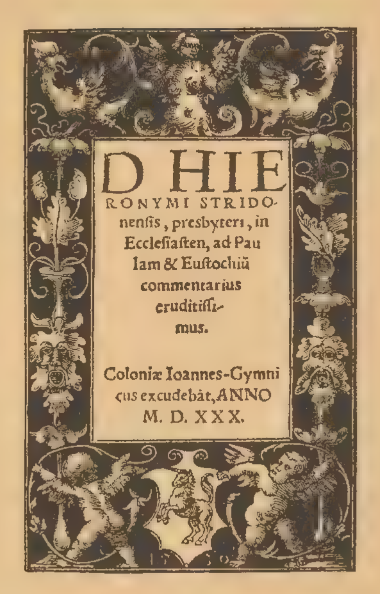

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.











D HIE
RONYMI STRIDO-
nensis, presbyteri, in
Ecclesiasten, ad Pau
lam & Eustochiū
commentarius
eruditissi-
mus.

Coloniæ Ioannes-Gymni
cus excudebat, ANNO
M. D. XXX.











DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.

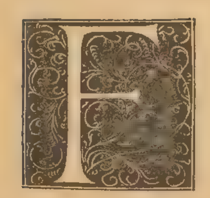






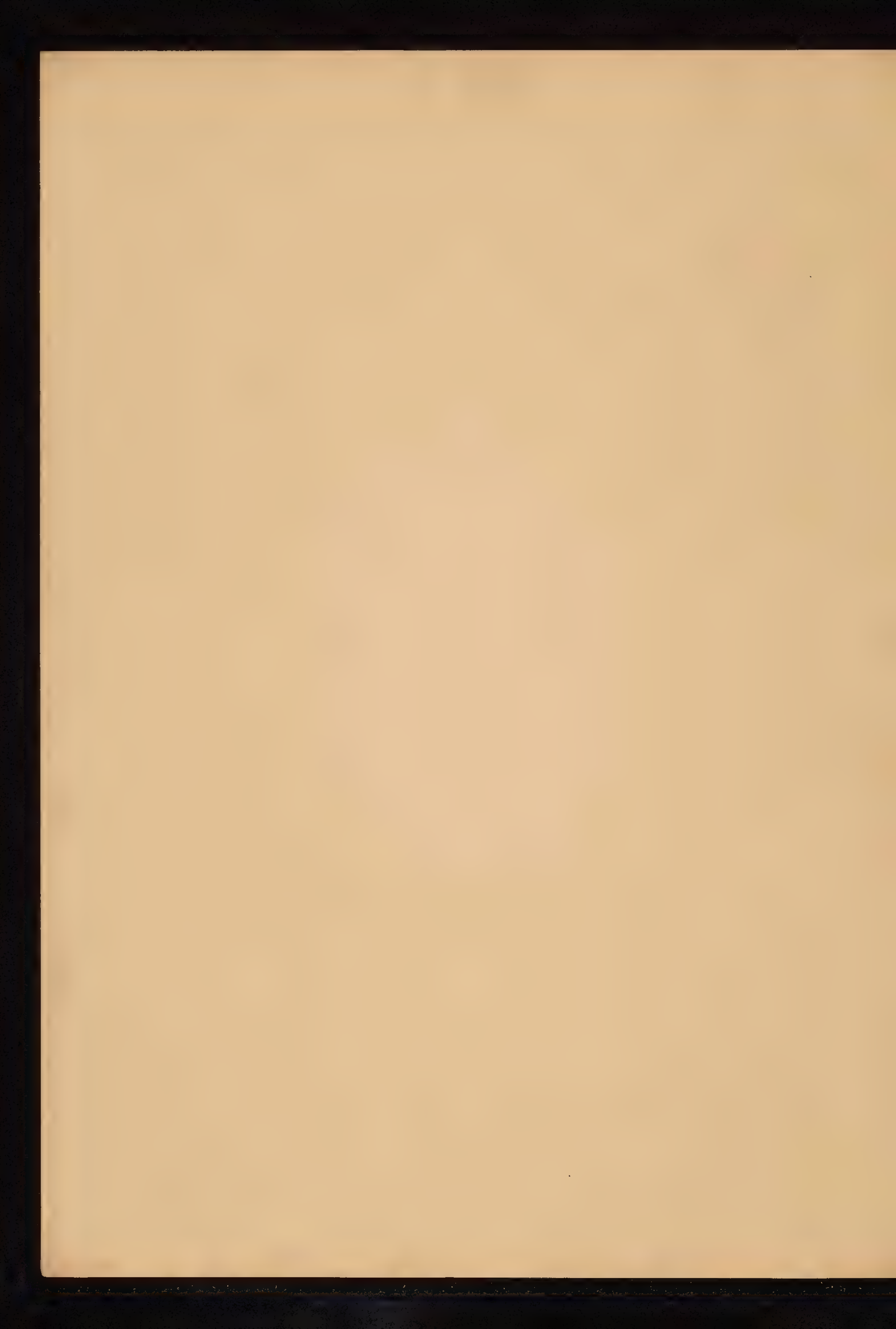


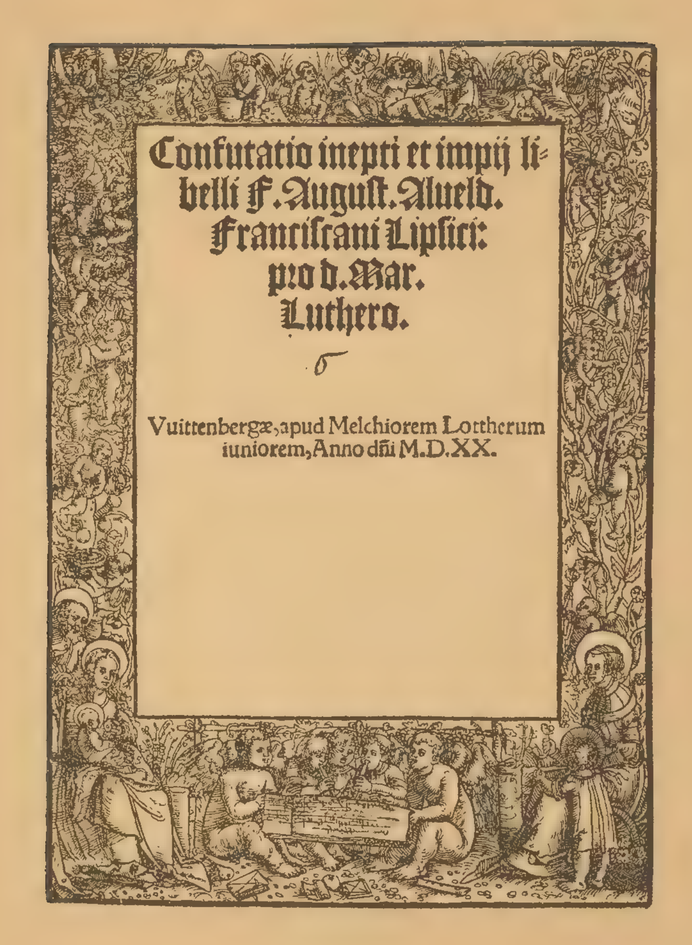






DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.

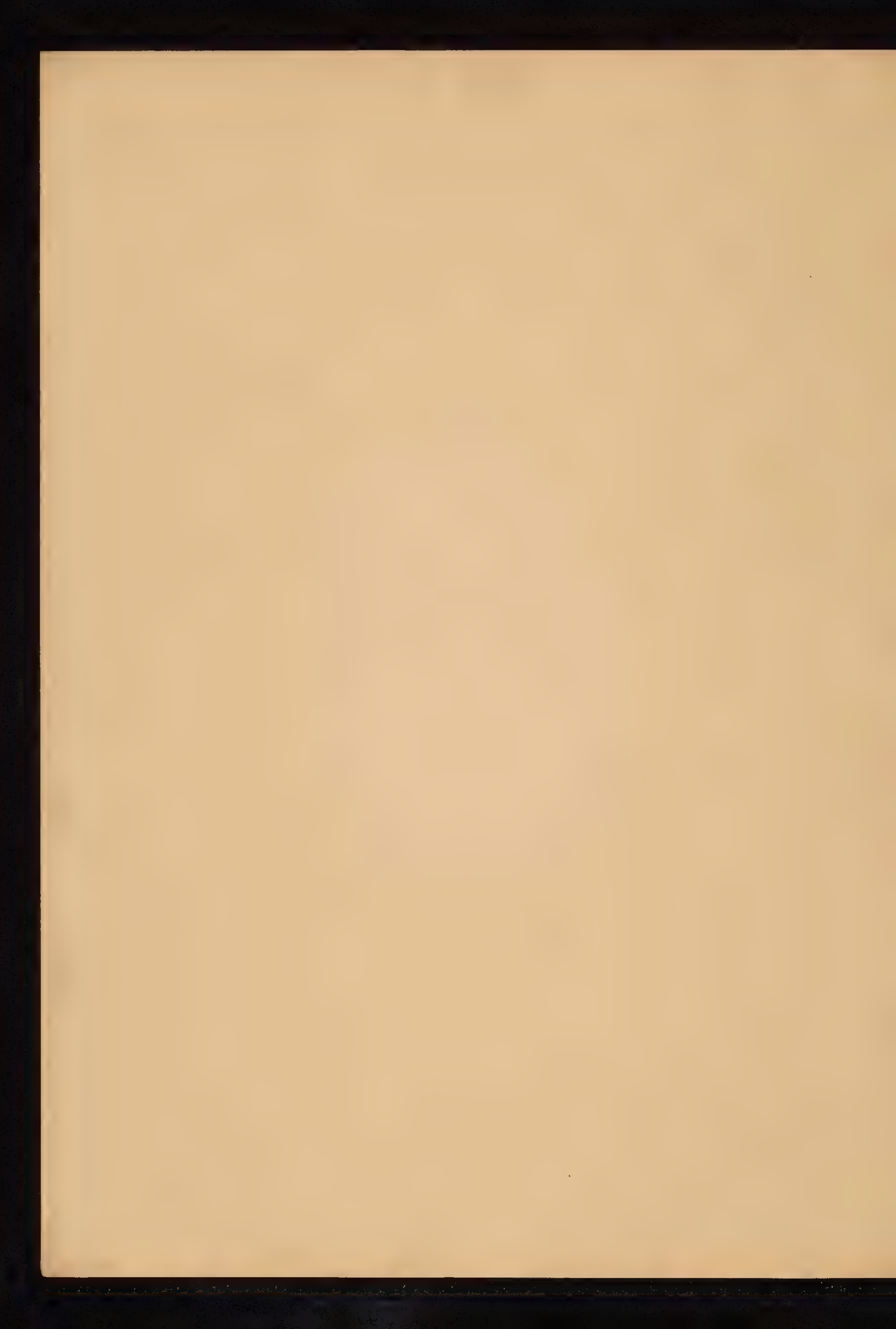




Confutatio inepti et impij li-
belli F. August. Alueld.
Franciscani Lipsici:
pro d. Mar.
Luthero.

Vuittenbergæ, apud Melchiorem Lottherum
iuniorem, Anno dñi M.D.XX.

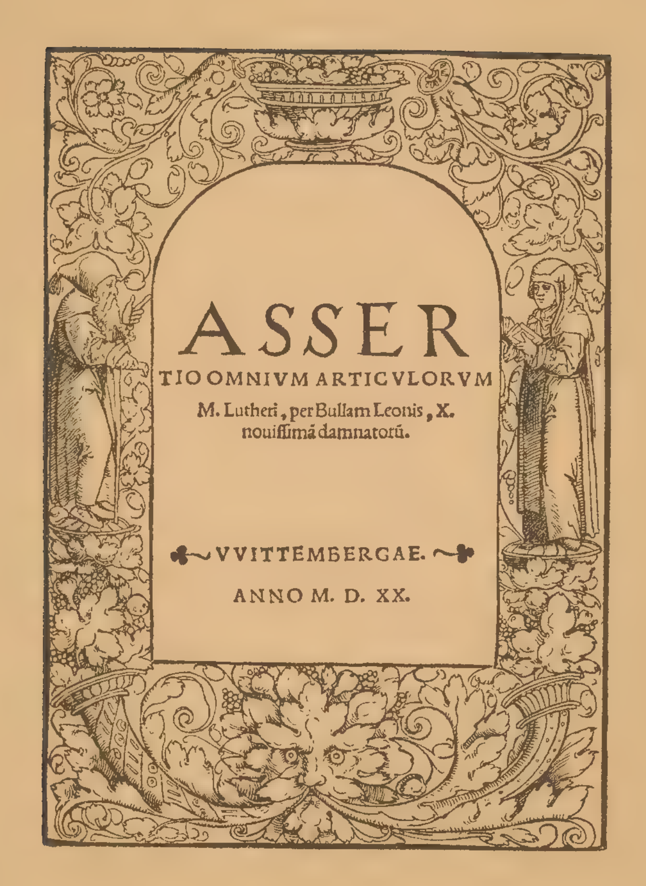
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.



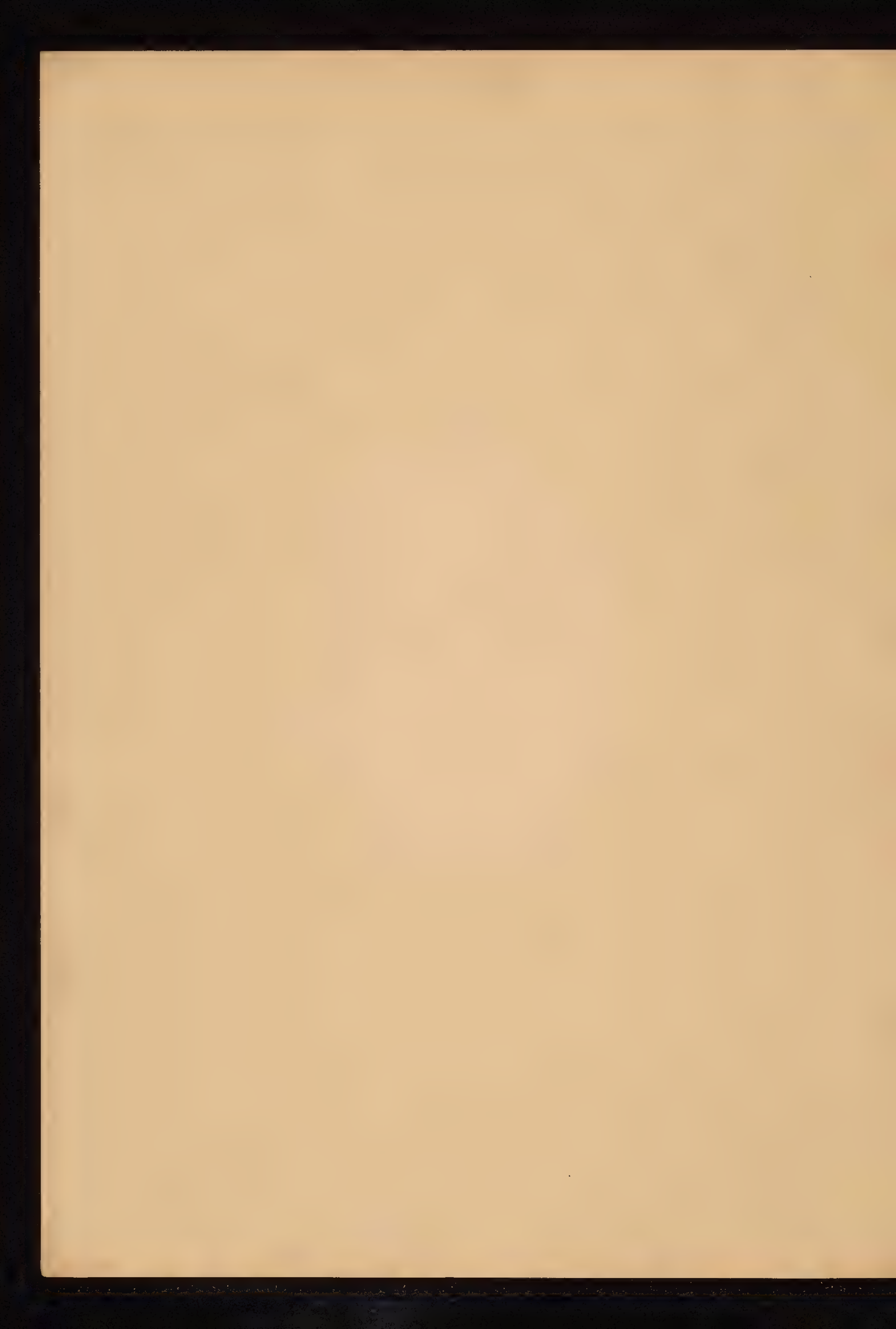


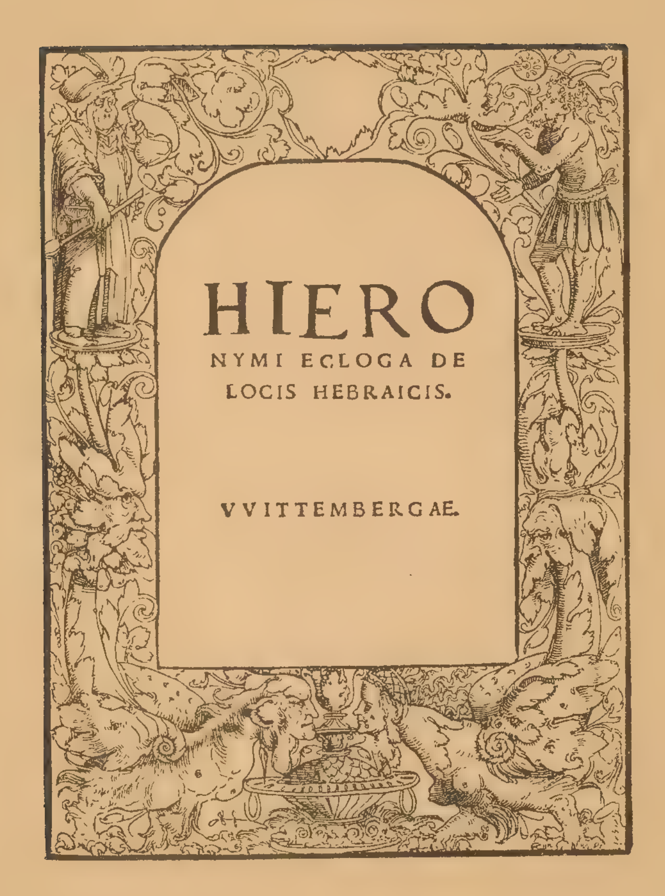
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.



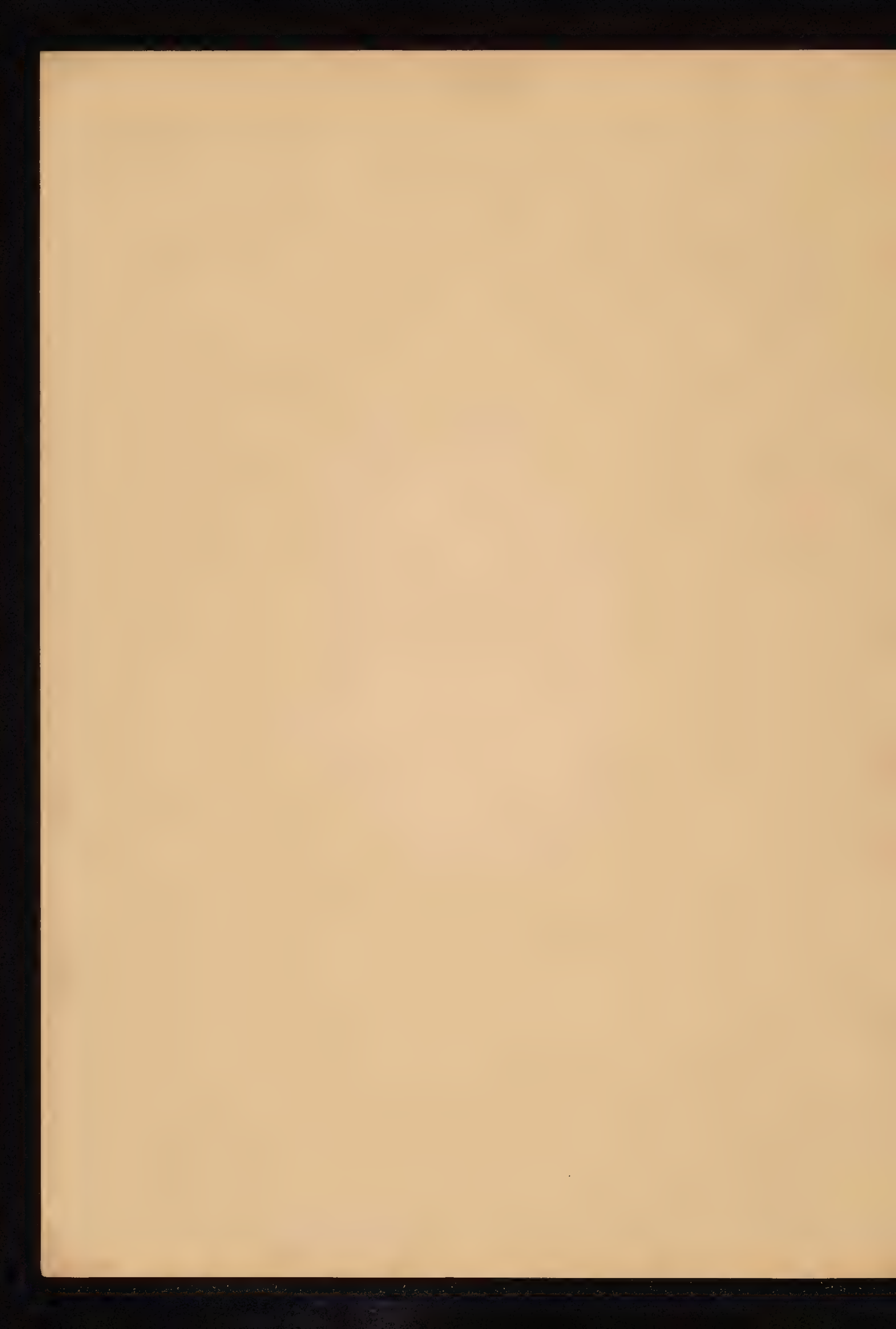


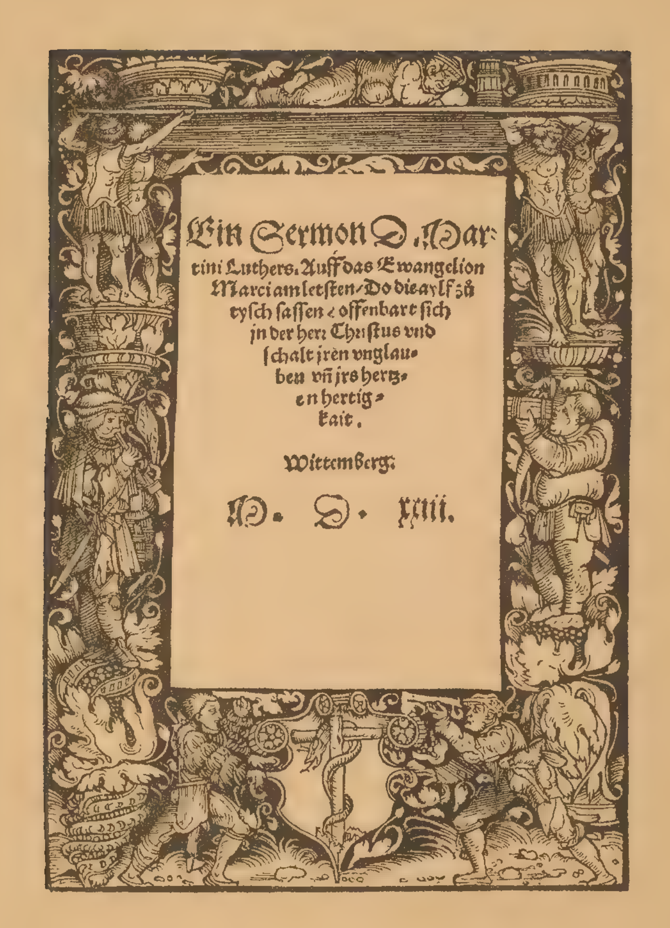
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





Ein Sermon D. Mar-
tini Luthers. Auff das Ewangelion
Marci am letsten/ Do die aylf zů
tysch sassen / offenbart sich
jn der herr Christus vnd
schalt jrēn vnglau-
ben vñ jrs hertz-
en hertig-
kait.

Wittemberg.

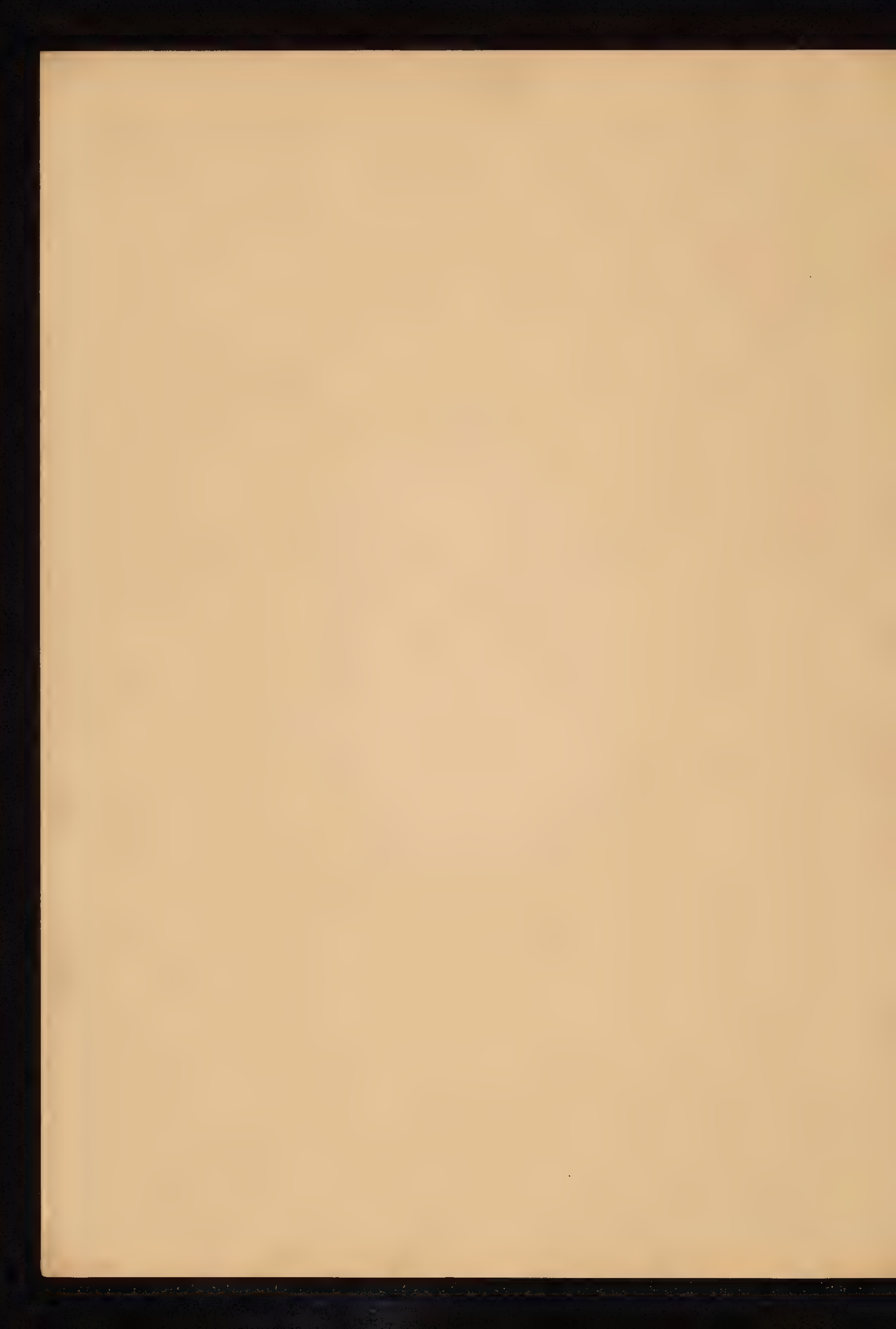
M. D. xxiii.

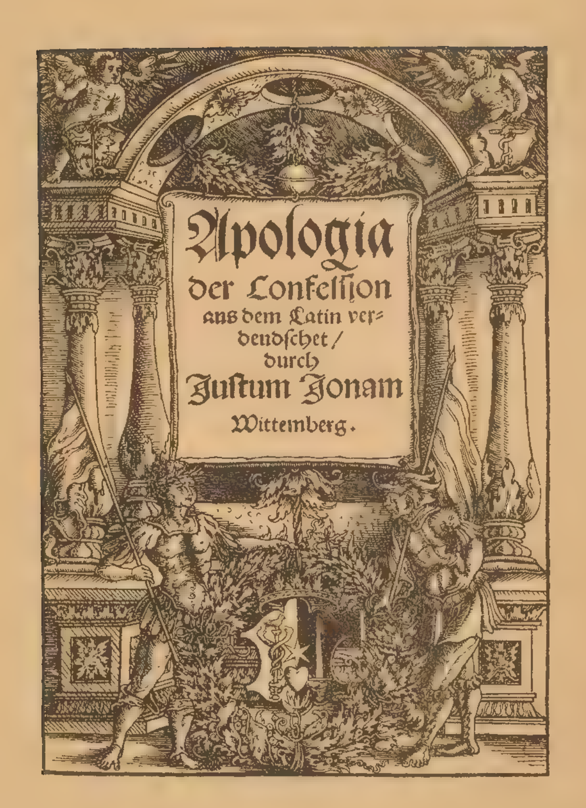
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.



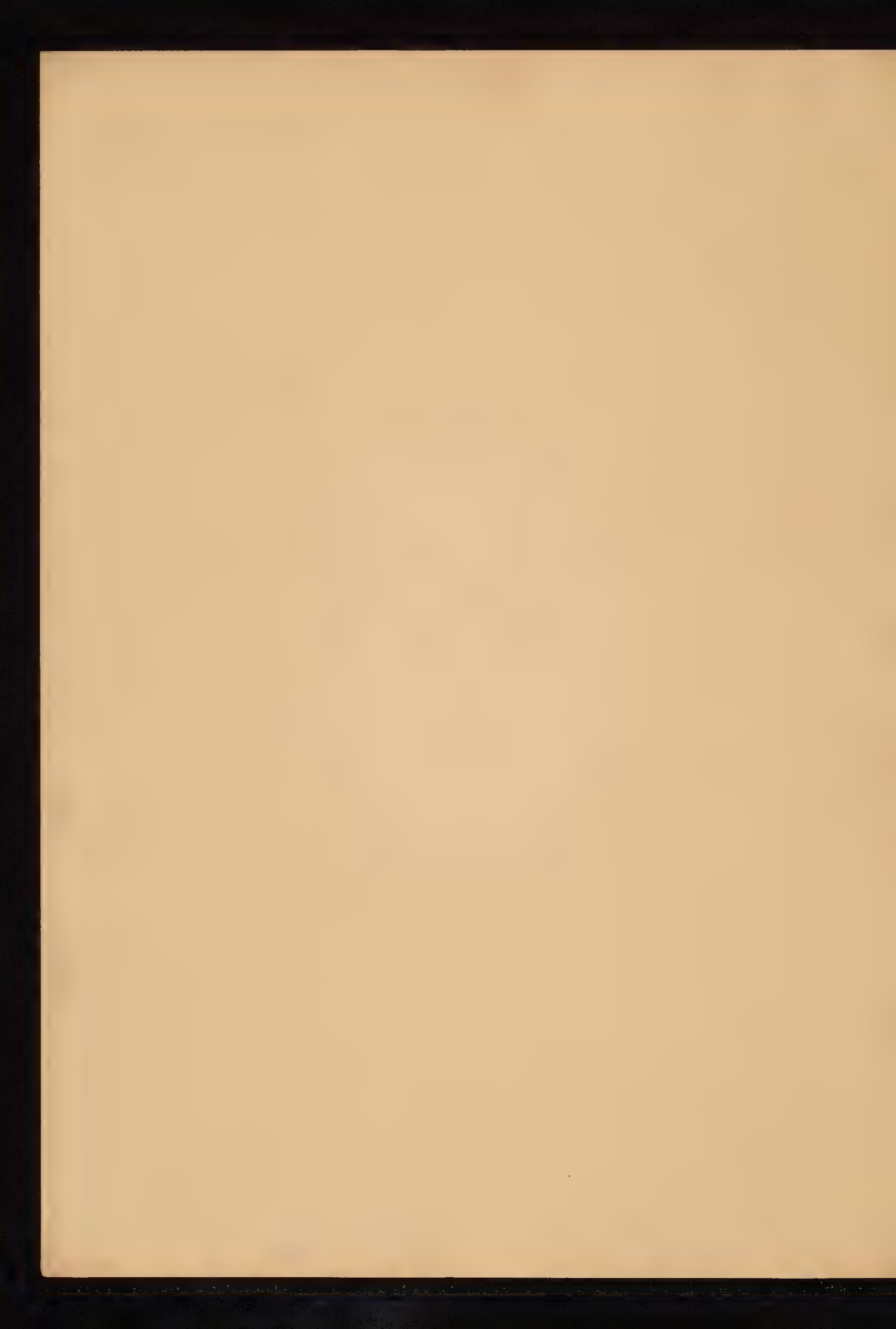


DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MUNCHEN.





DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN









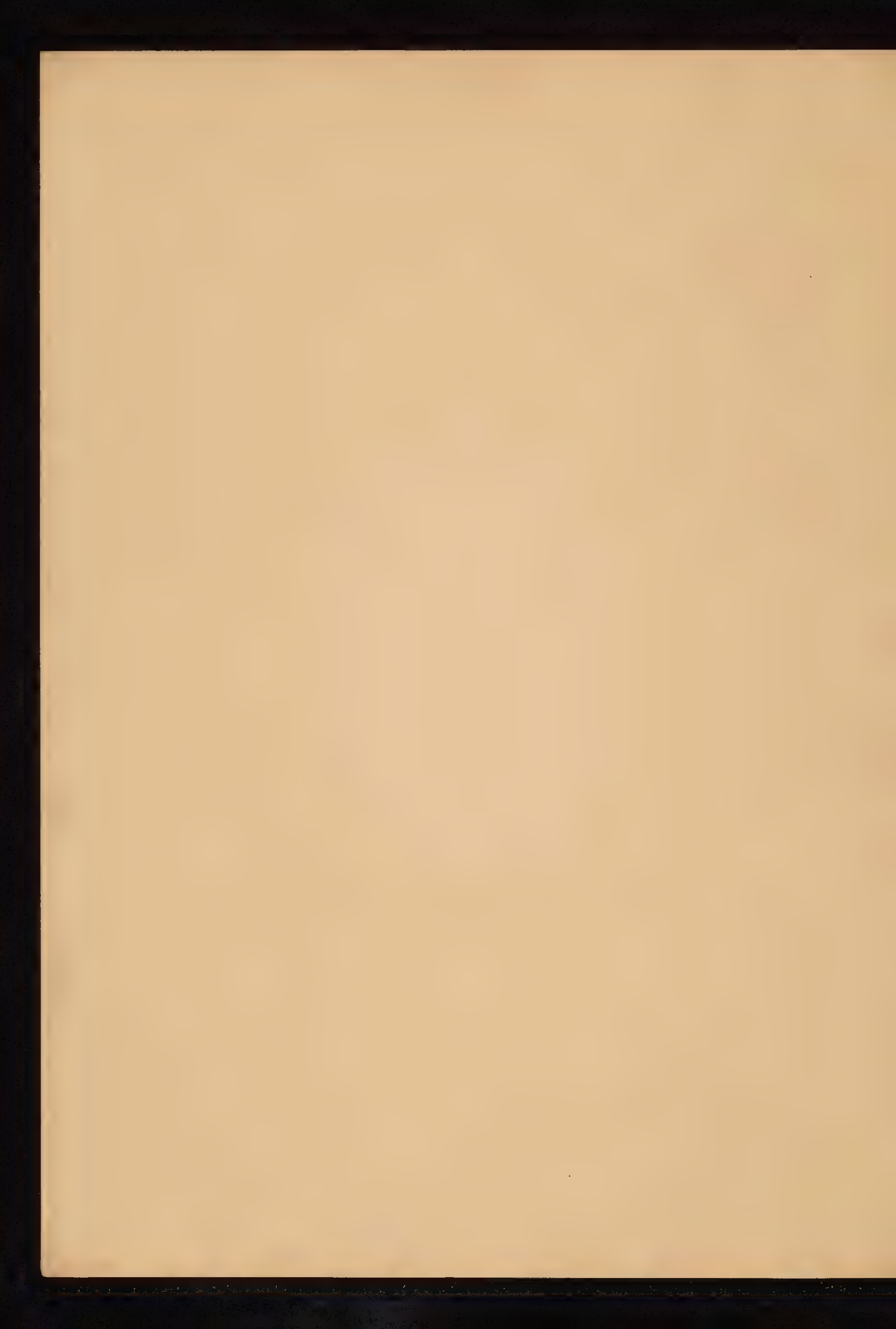


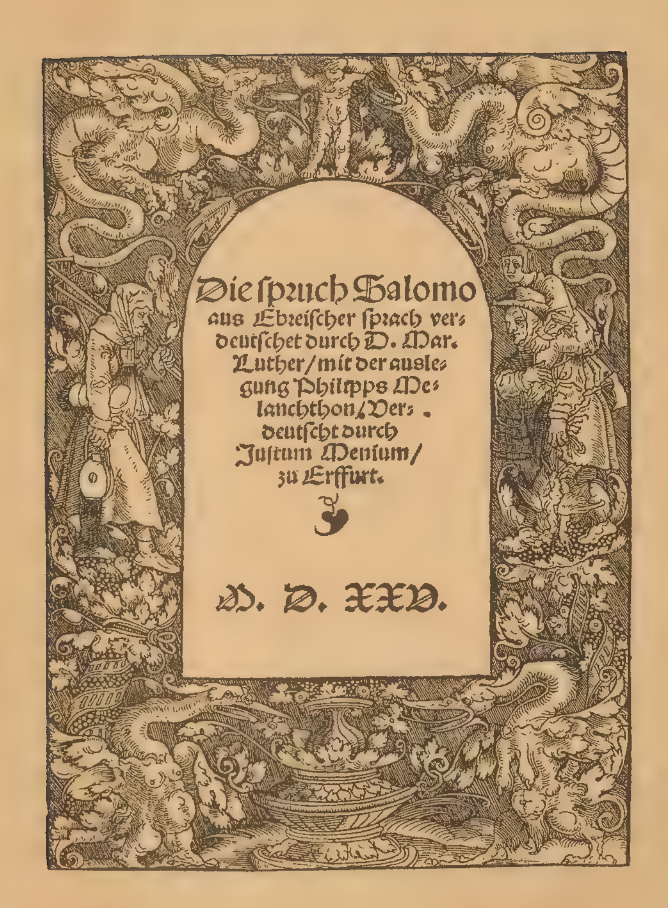






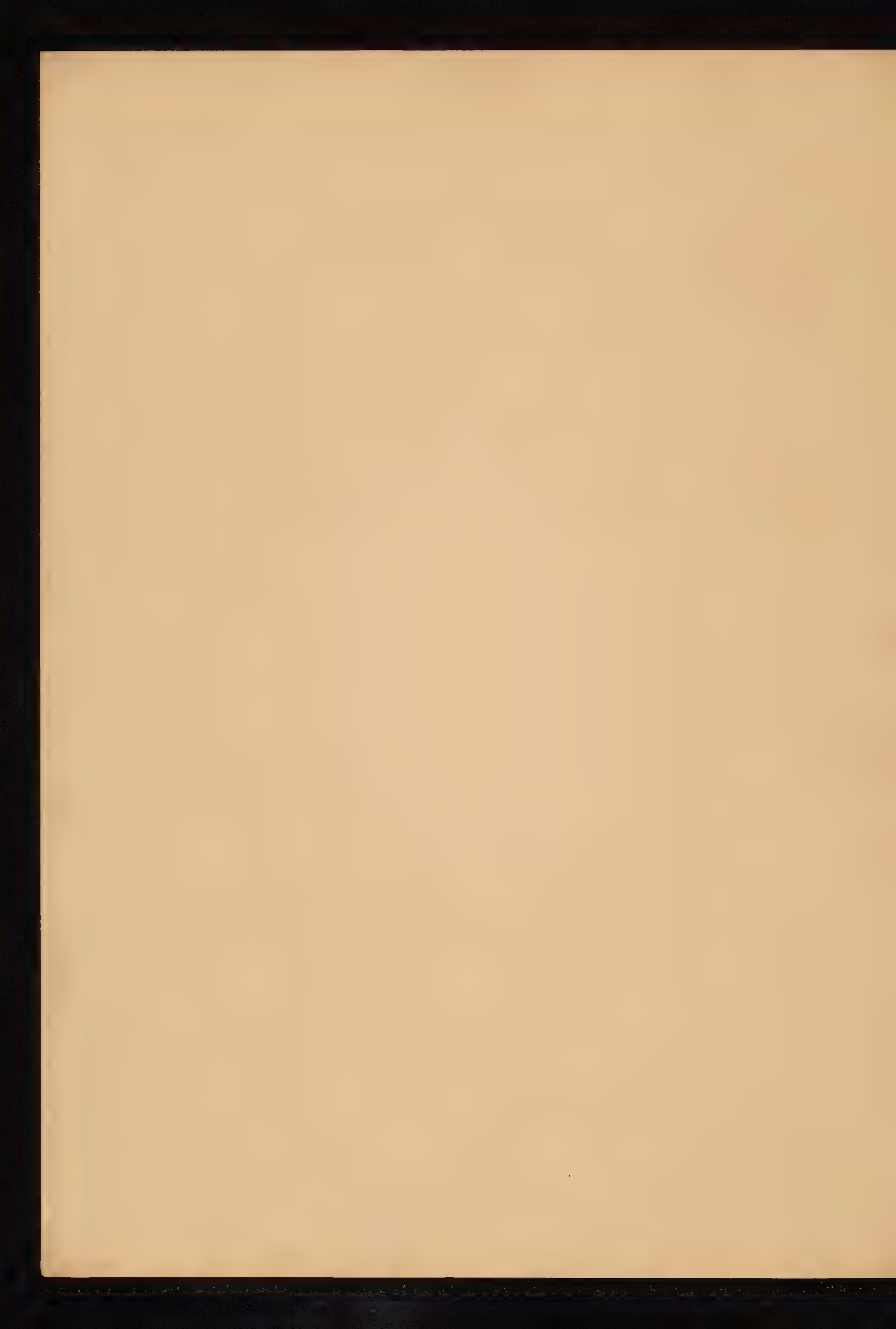
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN




Die spruch Salomo
aus Ebreischer sprach ver-
deutschet durch D. Mar.
Luther/ mit der ausle-
gung Philipps Me-
lanchthon/ Ver-
deutscht durch
Justum Menium/
zu Erffurt.

M. D. XXV.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MUNCHEN.

















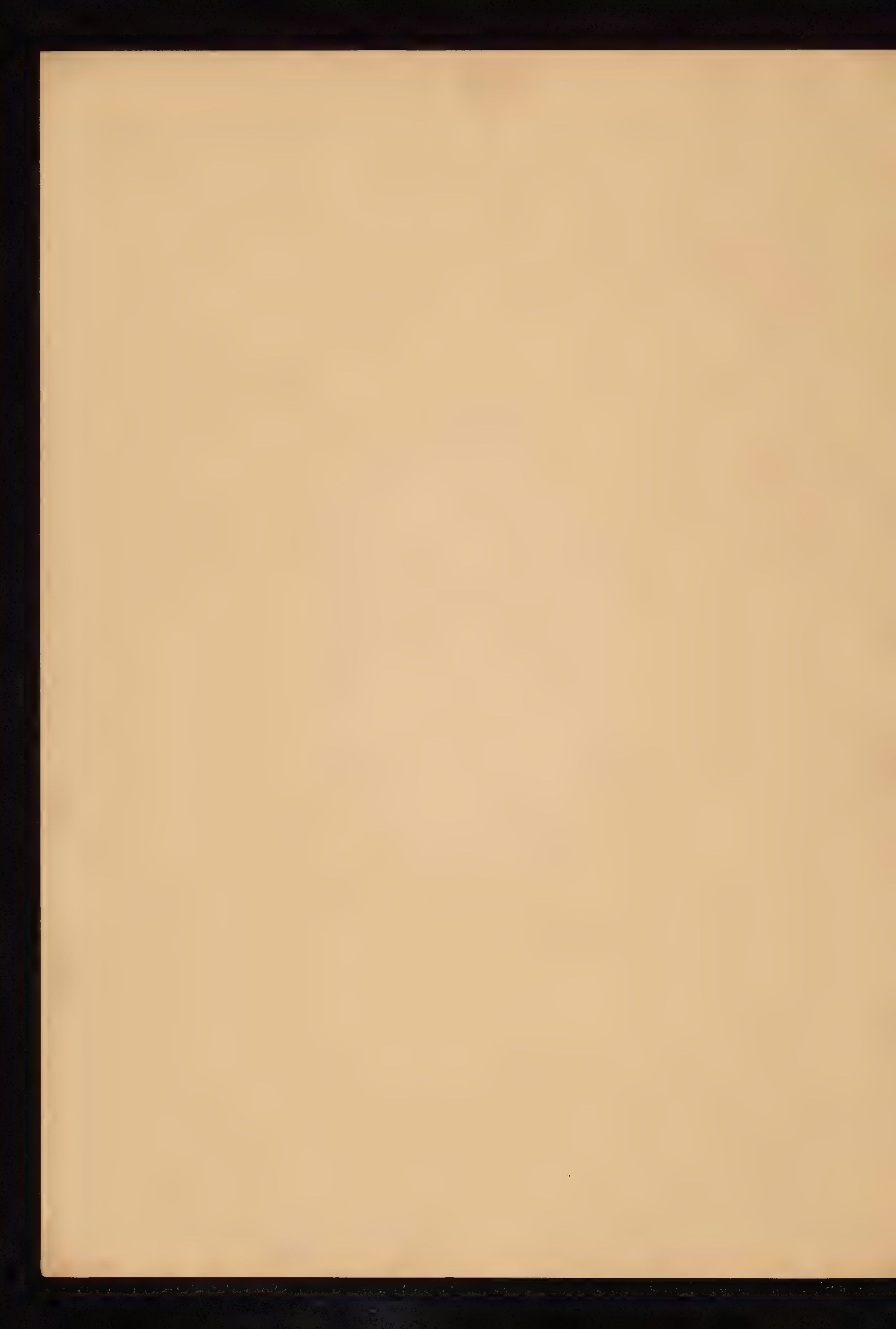




TAFEL 97 A.

VERLAG VON G. HIRTH IN LEIPZIG.

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.

















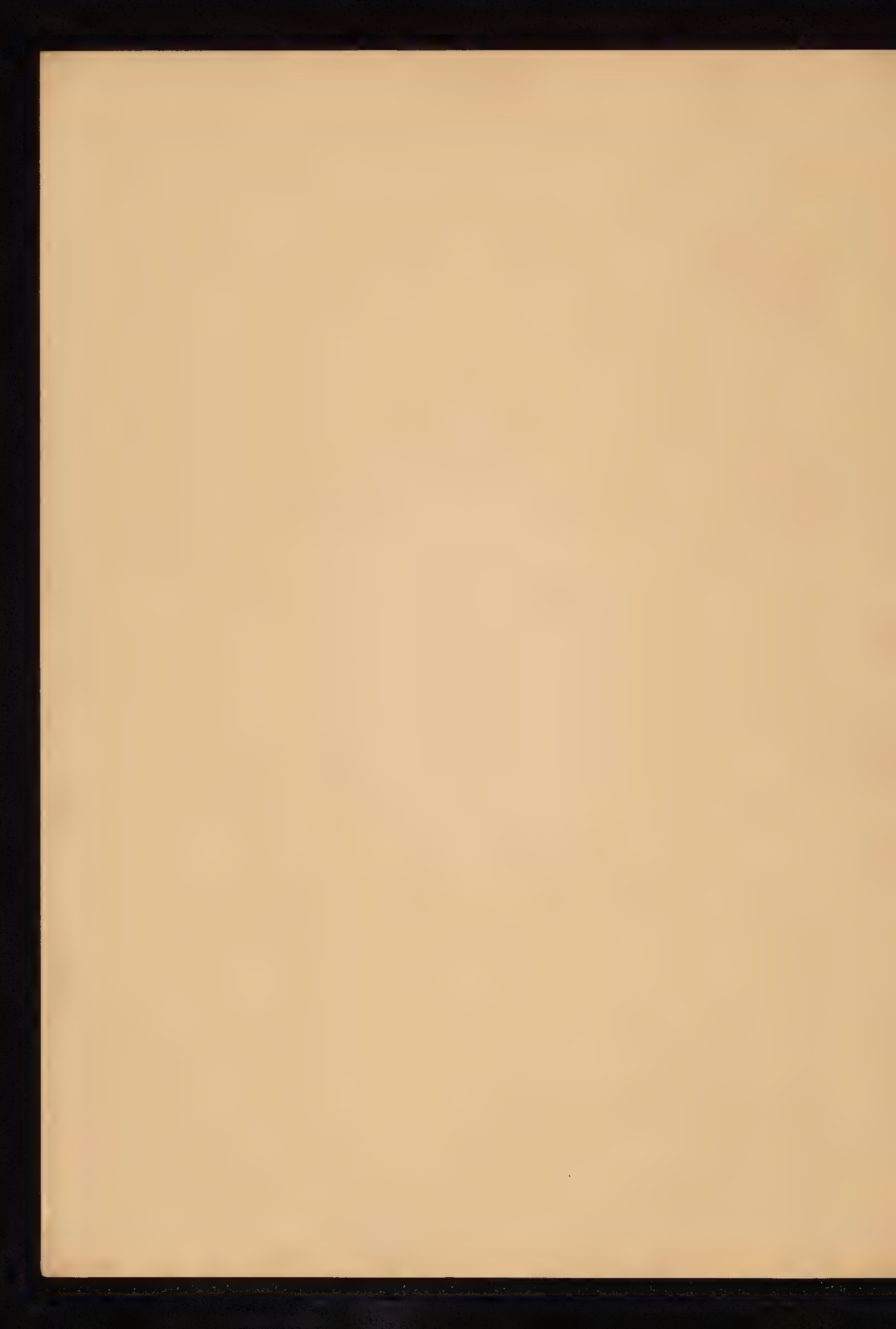




TAFEL 97 B.

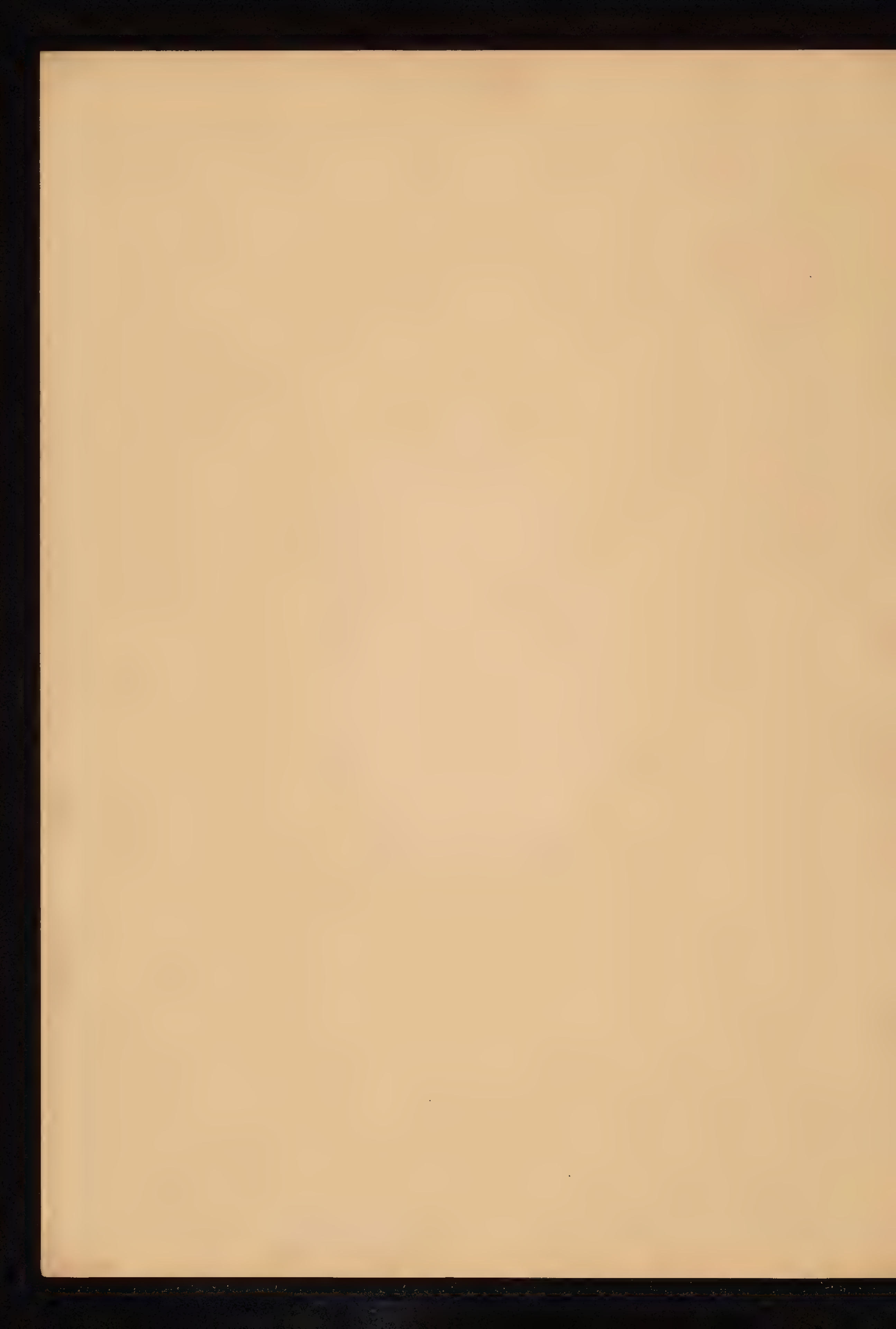
VERLAG von G. HIRTH in LEIPZIG.

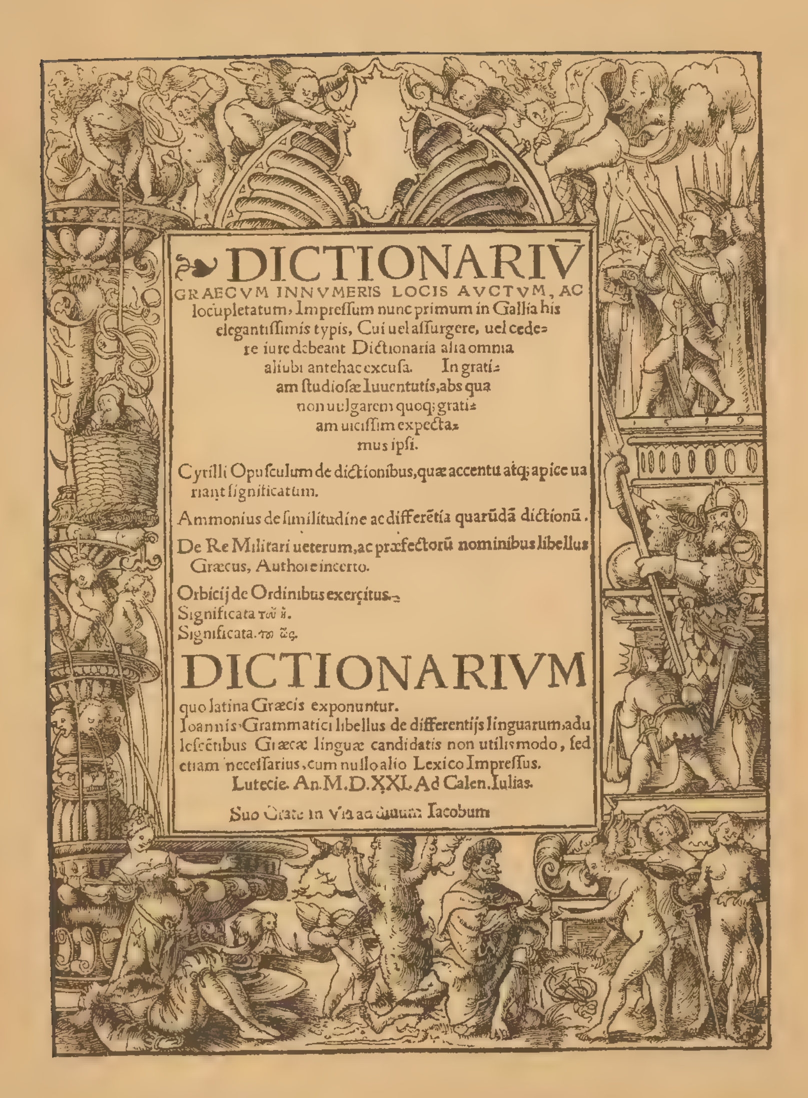
DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





DICTIONARIV̄
GRAECVM INNVMERIS LOCIS AVCTVM, AC
locupletatum, Impreſſum nunc primum in Gallia his
elegantiſſimis typis, Cui uel aſſurgere, uel cede=
re iure debeant Dictionaria alia omnia
alibi antehac excuſa. In grati=
am ſtudioſæ Iuuentutis, abs qua
non uulgarem quoq; grati=
am uiciſſim expecta=
mus ipſi.

Cyrilli Opuſculum de dictionibus, quæ accentu atq; apice ua
riant ſignificatum.

Ammonius de ſimilitudine ac differētia quarūdā dictionū.

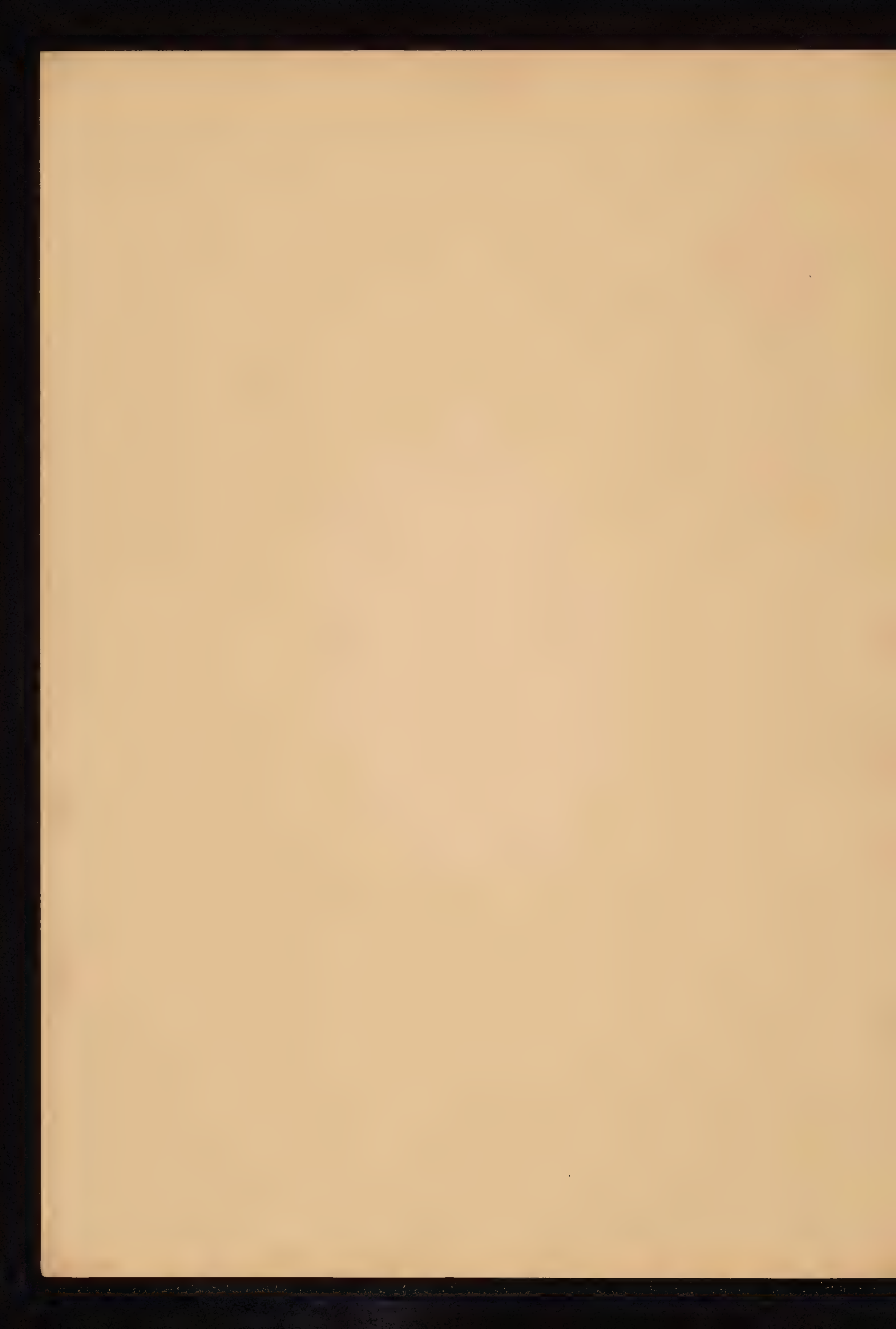
De Re Militari ueterum, ac præfectorū nominibus libellus
Græcus, Authore incerto.

Orbicij de Ordinibus exercitus.
Significata τοῦ ἢ.
Significata. τοῦ ὡς.

DICTIONARIVM
quo latina Græcis exponuntur.
Ioannis Grammatici libellus de differentijs linguarum, adu
leſcētibus Græcæ linguæ candidatis non utilis modo, ſed
etiam neceſſarius, cum nullo alio Lexico Impreſſus.
Lutecie. An. M.D.XXI. Ad Calen. Iulias.

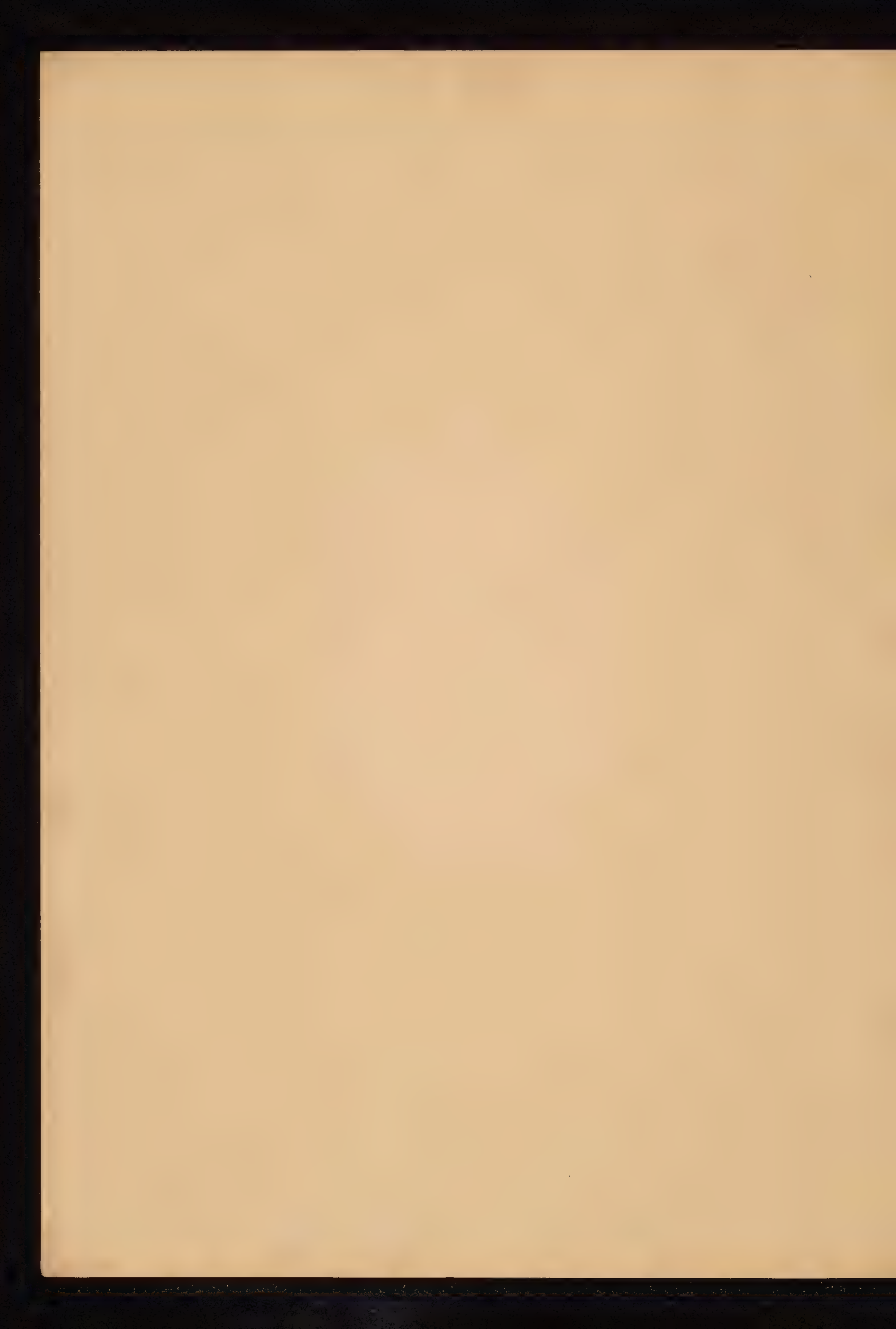
Suo Grate in Via ad diuum Iacobum

DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.





DRUCK VON KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.

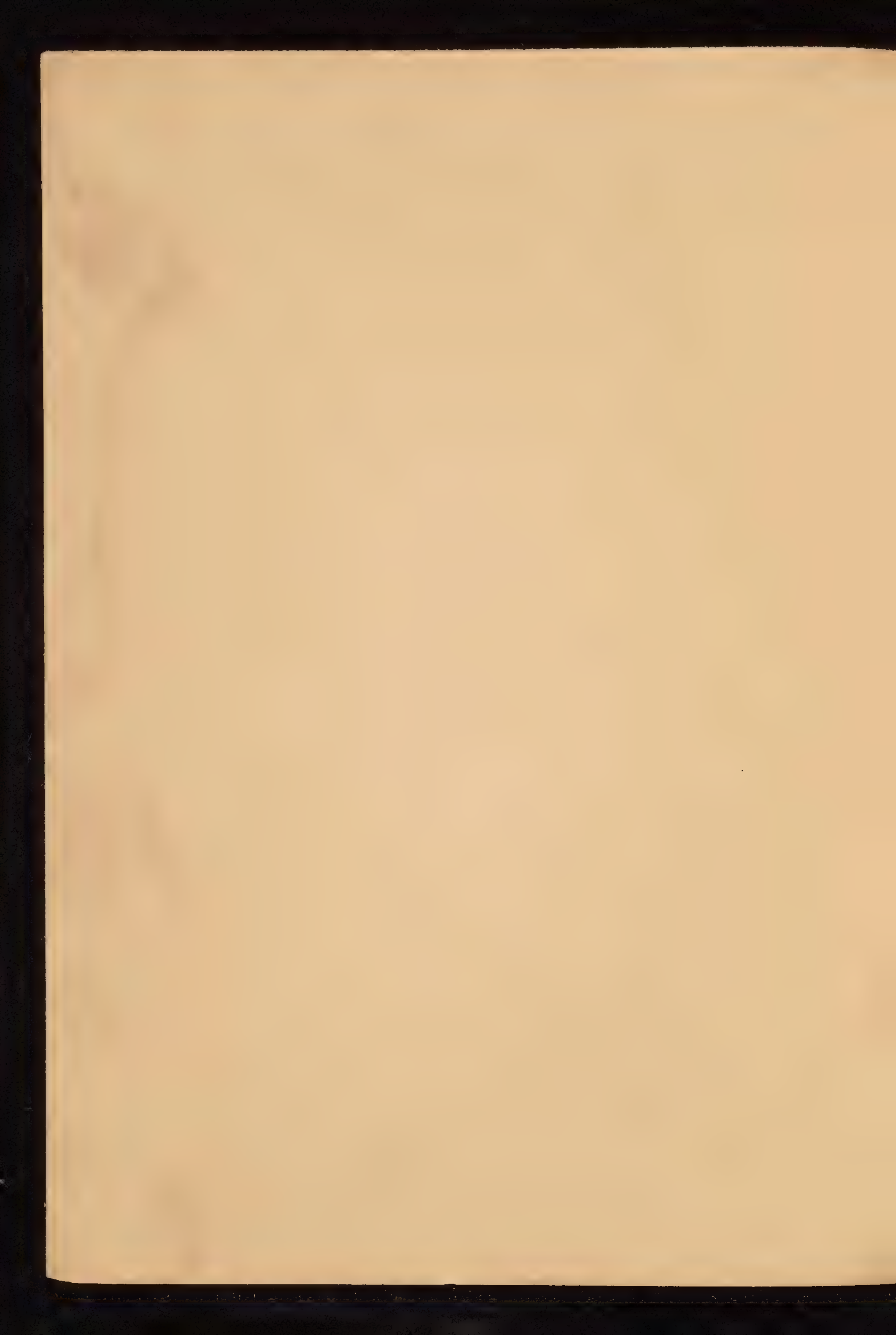


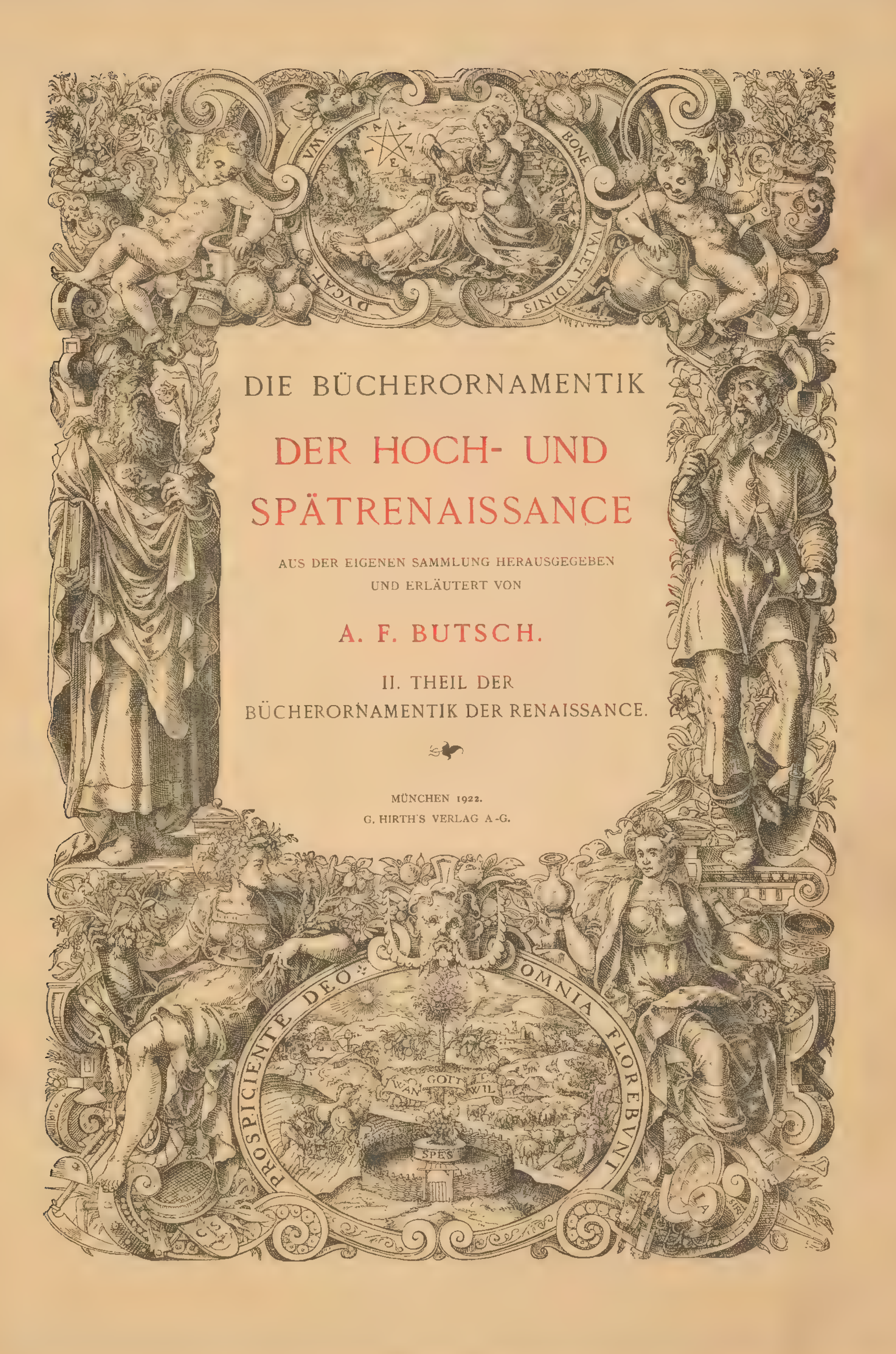
DIE BÜCHERORNAMENTIK

DER

HOCH- UND SPÄTRENAISSANCE







DIE BÜCHERORNAMENTIK DER HOCH- UND SPÄTRENAISSANCE

AUS DER EIGENEN SAMMLUNG HERAUSGEGEBEN
UND ERLÄUTERT VON

A. F. BUTSCH.

II. THEIL DER
BÜCHERORNAMENTIK DER RENAISSANCE.

MÜNCHEN 1922.
G. HIRTH'S VERLAG A.-G.


DRUCK VON
KNORR & HIRTH
MÜNCHEN.

Seiner Majestät

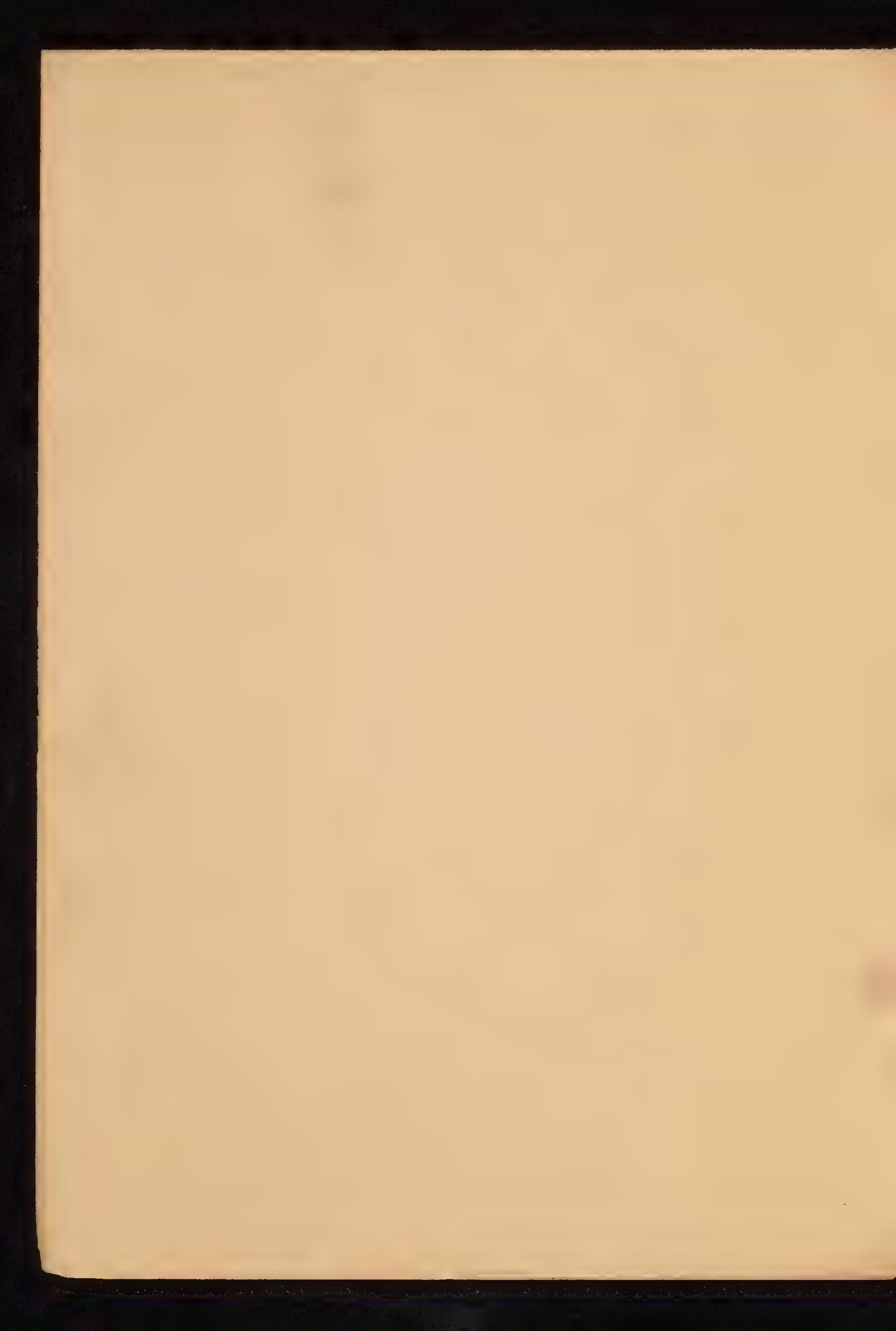
LUDWIG II.

König von Bayern

in tiefster Ehrfurcht

gewidmet

vom Herausgeber.





VORWORT.





LS ich vor zwei Jahren mit einer Publikation der »Bücherornamentik der (Früh-)Renaissance« den Versuch machte, für einen mir hochwichtig erscheinenden Zweig der vervielfältigenden Kunst vergangener Zeiten allgemeineres Interesse zu erwecken, durfte ich kaum hoffen, meine gleichzeitig dabei ausgesprochene Absicht: später auch die Zeit der Hoch- und Spätrenaissance auf gleichem Gebiete zu behandeln, so bald verwirklichen zu können. Obwohl persönlich durchdrungen von der hohen kunstgeschichtlichen Bedeutung des Gegenstandes, wagte ich doch nicht zu glauben, dass das Interesse dafür rasch in weiteren Kreisen Boden gewinnen würde.

Nachdem aber der Versuch geglückt und mein Werk weit mehr Beifall und Anerkennung gefunden als ich erwartet; nachdem es überdies aus massgebenden Kreisen an Aufforderungen nicht gefehlt: den einmal aufgenommenen Gegenstand erschöpfend zu behandeln, konnte ich muthig, ja freudig, an die Bearbeitung der Fortsetzung gehen, welche ich heute allen Freunden dieses Unternehmens mit der Bitte um gleich wohlwollende und nachsichtige Aufnahme übergebe.

Die Eintheilung dieses Theiles blieb im Allgemeinen dieselbe wie diejenige der Frührenaissance. Der Vortritt musste diesmal jedoch Frankreich gelassen werden, welches unter Führung bedeutender Meister sich in der Periode der Hochrenaissance seine eigene Bücherornamentik geschaffen hat. Ihm folgt Deutschland, dessen Renaissance sich zwar mehr und mehr vom klassischen Boden entfernt, dafür aber jenen eigenartigen Charakter annimmt, den wir mit Recht als nationalen bezeichnen dürfen. Welchen Reichthum an ansprechenden Formen gerade die deutsche Bücherornamentik der hier behandelten Perioden bietet, davon wird ein auch nur flüchtiger Blick in das Buch gewiss Zeugniss geben. Italien bildet den Schluss, indem es mehr die absteigende Linie ist, in welcher wir seine Kunst, so weit sie sich auf unserem Gebiete bewegt, zu betrachten haben.

Mehrfach ausgesprochenen Wünschen entgegenzukommen und zur Erleichterung des praktischen Gebrauches habe ich den einzelnen Tafeln kurze Bemerkungen über Meister, Officinen, Verleger und Datum der Anwendung beigefügt und hoffe, dass diese ganz unwesentliche Abweichung von der Gestalt des vorhergehenden Bandes nur willkommen sein wird. — Ganz besonderen Dank schulde ich auch diesmal meinem verehrten Freund HIRTH, welcher mit Hintansetzung aller persönlicher Interessen dafür zu sorgen wusste, dass bei glänzender Ausstattung ein mässiger Preis dem Buche die möglichste Verbreitung gestattet.

Möge nun die »Bücherornamentik« von segensreichem Einfluss sein. Möge der in ihr gebotene Formenschatz einer eben so kunstbeflissenen als schöpfungsreichen Vergangenheit aneifernd auf die Gegenwart wirken und dadurch ihr Hauptzweck erreicht werden.

AUGSBURG, Dezember 1880.

ALBERT FIDELIS BUTSCH.



FRANKREICH.



ASS Frankreich eine nationale Frührenaissance auf selbständiger Basis nicht aufzuweisen hat, wurde schon im ersten Theile des gegenwärtigen Werkes bemerkt. Als Heimath der Gothik war es diesem Lande noch weit schwieriger als dem benachbarten Deutschland, einen Stil fallen zu lassen, der sich während fast eines halben Jahrtausends darin so sehr eingebürgert hatte, so sehr in Fleisch und Blut des Volkes übergegangen war, dass seine Verdrängung der Ausreissung eines Stückes Volksthums gleichkam. Wundern wir uns daher nicht, wenn sich in Frankreich der Stilwechsel weit langsamer und augenscheinlich mühevoller vollzieht, als in Italien und selbst in Deutschland. Sehen wir zwar auch in letzterem Lande die Wiedereinführung antiker Kunstformen beinahe ohne Mitwirkung des Volkes, anfänglich selbst unter fast ausschliesslichem Einfluss kunstsinniger Fürsten bewerkstelligt, so waren diese Fürsten doch wesentlich von einer Anzahl strebsamer einheimischer, ganz von humanistischem Geiste beseelter Künstler unterstützt, welchen es Bedürfniss war, mit den modernen Errungenschaften auf wissenschaftlichem Gebiete gleichen Schritt zu halten. Ganz anders in Frankreich. Dort waren es Monarchen, Adelige und Ritter, welche auf ihren Zügen in Italien Kenntniss der Renaissance erlangten und, angeregt durch deren sinnliche Reize, für ihre Einführung in der Heimath thätig wurden. Carl VIII. ergreift hier die Initiative. Aber weder seine, noch seines Nachfolgers Ludwig XII. Bestrebungen wurden durch die einheimischen Künstler im Wesentlichen unterstützt. Denn diese, traditionell an der Gothik hängend, verschmähten es, den Süden zu besuchen und sich auf classischem Boden tieferes Verständniss für antike Formen zu erwerben. Sie zogen vielmehr vor, die mittelalterlichen Formen auch fernerhin anzuwenden und denselben durch möglichst viel dekorativen Aufwand ein reicheres und eleganteres Aeussere zu verleihen. Es entstand auf diese Weise Ausgangs des 15. Jahrhunderts, als letzte Abart gothischen Geschmackes, der sogenannte Flamboyantstil, der sich bis tief in's folgende Jahrhundert zu halten vermochte.

Verschaffte sich mittlerweile auch der Einfluss südlicher Meister, welche auf Veranlassung und im Dienste von Frankreichs Königen vielfach im Lande arbeiteten,

dennoch einige Geltung, und fingen die einheimischen Künstler nun auch an, gothische Kunstformen mit antiken zu mischen, so entstand dadurch lediglich ein Stilgemisch, welches, von der einen Stilart die Steifheit der erzwungenen Form, von der andern theilweise das Material entlehnend, keiner von beiden gerecht werden konnte.

Ein getreues Bild dieser Stilvermischung bietet sich uns, wie auf dem Gesammtgebiete bildender Kunst, so auch auf demjenigen der Bücherornamentik dar. Es ist derselbe Kampf zwischen Gothik und Renaissance, wie wir ihn in Deutschland zu sehen Gelegenheit hatten, nur mit dem Unterschiede, dass in Deutschland die Künstler fast ausnahmslos die Formen der Renaissance mit Wohlgefallen sich zu eigen machten, in dem anfänglichen Stilgemengsel sich daher mehr eine gewisse Unbeholfenheit in der Handhabung dieser Formen documentirt, während aus den Erzeugnissen französischer Kunst das unverkennbare Missbehagen der Meister zu Tage tritt, sich von traditionellen Formen zu trennen. Es weichen daher auch hinsichtlich der Selbstständigkeit die Arbeiten der deutschen von denjenigen der französischen Künstler wesentlich ab. In Deutschland begegnen wir nämlich in der Bücherornamentik verhältnissmässig nur wenig Kopien italienischer Originale. Die deutschen Meister zogen es vor, lieber schwache, aber selbständige Arbeiten zu liefern, als den südlichen Meister geradezu zu kopiren. Das beweisen hinlänglich die Erzeugnisse, wie sie auf unserem Gebiete ein Burgkmair, ein Baldung-Grün, Wechtlin und andere, in den Formen der Antike anfänglich etwas unbeholfene, deutsche Meister geliefert haben.

Nicht so war es in Frankreich. Als dort der Sinn für die Renaissance allmälig erwachte, als namentlich die Typographen anfingen, neben der gothischen sich auch der Antiquaschrift zu bedienen und die damit hergestellten Drucke mit gothischen Verzierungen nicht wohl versehen konnten, oder vielleicht auch wollten, da fanden sich keine einheimischen Meister, welche die antike Form soweit beherrschten, um den Buchdruckern selbständige Arbeiten im Renaissancegeschmack liefern zu können. Die Folge war, dass sich diese ihre Zierbuchstaben, Borduren, Zierleisten und sonstiges Schmuckwerk nach demjenigen, wie es sich in italienischen Erzeugnissen der Typographie vorfand, einfach copiren lassen mussten. Wir suchen daher bis in die zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts nach originellen Schöpfungen der Renaissance französischer Meister in der Bücherornamentik vergeblich. Was wir auch finden, stèts lässt es sich auf italienischen Ursprung zurückführen.

Ein entschiedener Fortschritt macht sich, wie im Allgemeinen in der Kunst, so namentlich auf unserm Felde, erst unter der Regierung Franz I. bemerkbar. Dieser ritterliche König, bis ins Innerste erfüllt vom Geiste der neuen Zeit, ist für die Entwicklung der schönen Künste von höchster Bedeutung. Er ist der erste französische Monarch, welcher, mit mittelalterlichen Tendenzen gänzlich brechend, sich nicht nur persönlich ganz der modernen Richtung hingibt, sondern auch alle vorwärtszielenden Bestrebungen Anderer mit fürstlicher Freigebigkeit unterstützt. Seine herrlichen Schöpfungen auf dem Gesammtgebiete von Wissenschaft und Kunst haben das hinlänglich bewiesen. Wenn Ludwig XII. „Vater des Volkes“ (Père du Peuple) genannt wurde,

so hatte Franz seinen Beinamen „Vater der Wissenschaften“ (Père des Lettres) mit gewiss gleicher Berechtigung. Den mächtigsten Einfluss aber übte der grosse König auf die Entwicklung der Buchdruckerkunst und des Buchhandels aus. Einer seiner ersten Regierungsacte war, die Steuerfreiheit der Buchdrucker und Buchhändler, welche diesen, als der Sorbonne bei- beziehungsweise untergeordnet, schon von Carl XII. gewährt worden war, zu bestätigen. Ein weiteres, nicht geringes Verdienst des Königs war die persönliche Sorge um die Verbesserung der Typographie. Mit Schnelligkeit den Werth einzelner Begabten erkennend, wusste er durch allen möglichen Vorschub denselben emporzuhelfen. So dankt ihm Frankreich das segensreiche Wirken einzelner hervorragender Buchdrucker: eines Geofroy Tory, Simon de Colines, Robert Estienne, Conrad Neobar u. A.

Als besondere Auszeichnung für Buchdrucker schuf Franz die Hofbuchdruckerstellen, mit welchen ein bedeutendes Nebeneinkommen verbunden war, ebenso war er der erste französische Monarch, welcher die Erzeugnisse des Buchdrucks durch Ertheilen von Privilegien gegen den Nachdruck im Inlande schützte. Wenn dem König schon zum Vorwurf gemacht wurde, dass er einst ein Decret (ca. Januar 1534) erliess, welches bei Strafe des Stranges jedes fernere Bücherdrucken verbot, hätte das Motiv, welches ihn dabei leitete, mehr berücksichtigt werden sollen. Franz wollte durch dieses Verbot lediglich bezwecken, dass die kirchliche Bewegung, welche sich schon Anfangs der zwanziger Jahre von Deutschland und noch mehr von der Schweiz aus nach Frankreich verbreitete, durch die französische Presse nicht unterstützt werden sollte, denn er, wie der grösste Theil des französischen Adels, waren abgesagte Feinde jeder kirchlichen Reform. Der König konnte nur diesen Zweck im Auge haben und jede andere Unterstellung ist als absurd zu betrachten. Thatsache ist, dass trotz des erwähnten Verbotes fortwährend massenhaft Bücher in Frankreich gedruckt wurden, und zwar ohne die geringste Behelligung der Buchdrucker und Buchhändler seitens der französischen Gerichte. Vorgegangen wurde nur gegen solche, welche sich mit dem Drucke und der Verbreitung antikatholischer oder politisch verbotener Schriften befassten. Dies geschah aber, wie unter der Regierung Franz I., so unter derjenigen seines Nachfolgers Heinrich II. Es ist bekannt, dass selbst der grosse Typograph Robert Estienne (Stephanus) seiner freisinnigen religiösen Anschauungen halber im Jahre 1550 Frankreich verlassen und nach Genf flüchten musste.

Betrachten wir nun die Entwicklung der französischen Bücherornamentik von dem Beginn der Regierung dieses Königs (1515), so finden wir zwar das verschiedene Schmuckwerk der Frührenaissance bereits in Pariser Druckerzeugnissen, wie sie aus den Pressen eines Berthold Rembolt, Conrad Resch, Josse Bade d'Asc (Jod. Badius Ascensianus), Henry Estienne I., Wolfgang Hopyl u. A. hervorgingen, angewendet, aber wie schon oben bemerkt, besteht dasselbe durchaus in Copien nach italienischen Originalen. Namentlich sind die grossen Blumenalphabete, die wir reichlich in den Drucken des Josse Bade u. A. zu Gesicht bekommen, entweder nur sclavische Copien nach Originalen der Ratdolt'schen und anderer, Jahrzehnte vorher thätiger, Venetianer Pressen, oder schlechte Nachahmungen derselben, was ich hier desshalb bemerke, weil sie häufig

als selbständige Erzeugnisse französischer Frührenaissance betrachtet werden. Ausserdem finden sich vereinzelt auch Ornamente deutscher Künstler in französischen Drucken, wie die schöne Druckmarke des Josse Bade von Albr. Dürer, Urs Graf's Bordure mit dem Zauberer Virgil bei demselben Typographen u. A. Erst zu Anfang der zwanziger Jahre finden wir in einzelnen Pariser Drucken Initialen und Borduren, welche selbständiges Erfassen des antiken Geistes bekunden. Es sind die Erstlingsblüthen eines um die Kunst der französischen Bücherornamentik hochverdienten Meisters — Geofroy Tory's. Diesen, seiner Vielseitigkeit halber in Frankreich ganz einzig dastehenden Künstler wollen wir in Kürze näher kennen lernen.

Geofroy Tory wurde ums Jahr 1480 in Bourges geboren. Aus seinen eigenen Aufzeichnungen wissen wir, dass er die Universität besuchte, dann nach Italien ging, in Rom das Collegio della Sapienza besuchte, in Bologna den berühmten Philippo Beroaldo hörte, nach etwa zweijährigem Aufenthalte nach Frankreich zurückkehrte und sich in Paris niederliess. Zunächst die literarische Laufbahn ergreifend, beschäftigte er sich mit der Herausgabe alter Classiker. Eine seiner ersten Arbeiten war die Herausgabe des Pomponius Mela, welche, von Gilles Gourmont gedruckt, bei dem Buchhändler Jean Petit im Jahre 1508 erschien. Diese verdienstliche Publication hatte seine Ernennung zum Regens und Professor am Collège Du Plessis zur Folge, woselbst er im Jahre 1509 in Wirksamkeit trat. Für den Buchdrucker Henry Estienne (I) besorgte er im folgenden Jahre eine Ausgabe der Cosmographie des Papstes Aeneas Sylvius (Piccolomini), welcher kurz nacheinander seine Bearbeitungen des Berosus, Valerius Probus, Quintilianus, des Antonin'schen Itinerar's und Leo Bapt. Alberti's de re aedificatoria folgten. Um 1512 wurde Tory Regens und Professor der Philosophie am Collège de Bourgogne. Mit dieser Zeit begann auch seine Thätigkeit auf dem Gebiete der Kunst. Er lernte Zeichnen, Malen und wie behauptet wird, auch den Formschnitt. Die Liebe zu dieser neuen Thätigkeit erwachte später so mächtig, dass der Gedanke in ihm rege wurde, fernerhin ganz der Kunst sich zu weihen und in ihr seinen Lebensberuf zu suchen. Diesen Gedanken rasch zur Verwirklichung bringend, verliess er ums Jahr 1516 seinen Lehrstuhl und entschloss sich, nochmals Italien zu besuchen, um an Ort und Stelle die Denkmäler der antiken, wie die Erzeugnisse der modernen italienischen Kunst zu studiren. Nach etwa zweijährigem, wohlausgenütztem Aufenthalte im Süden treffen wir Tory ums Jahr 1519 wieder in Paris, wo er anfängt das Gelernte nützlich zu verwerthen. Ohne Vermögen, aber in der Kunst des Zeichnens wie der Miniaturmalerei vorzüglich bewandert, versucht er zunächst sich durch Illustration und Verzierung der Manuscripte fortzubringen. Sei es nun, dass er in diesem Fache zu wenig Beschäftigung fand, sei es, dass er sich von einem andern Kunstzweige mehr materiellen Erfolg versprach — er gab sich in der Folge ganz der Kunst des Zeichnens hin und fertigte, ähnlich wie Holbein in Basel, den Buchdruckern Verzierungen für ihre Erzeugnisse. Die ersten Spuren seiner einschlägigen Thätigkeit finden sich in den Druckwerken des Pariser Typographen Simon de Colines. Vom Jahre 1520 an begegnen wir in denselben jenen vortrefflichen Zierinitialen, Einfassungen und Leisten

Geofroy Tory's, welche klar bewusst und mit französischer Lebhaftigkeit die Formen italienischer Hochrenaissance wiedergeben und denen die reiche, dabei nicht überladene Ausstattung, sowie die vorzügliche technische Herstellung in gepunzter Manier (manière criblée) ein überaus gefälliges Aeussere verleiht.

Tory verwendet, in der Bücherornamentik sicher als erster französischer Meister, fehlerfrei, ohne jegliche Beimischung gothischer Elemente das Schmuckwerk des Südens. Als Kunststoff dient ihm vorzugsweise Vegetatives. Blätter, Blumen wie überhaupt Pflanzen versteht er auf das Sinnreichste zu ordnen und zum Ornament zu verschmelzen. Wie die italienischen Ornamente der besten Zeit, sind die seinigen mit einfachen Linien, ohne Schattirungen, schwarz auf weissem Grunde, oder, und dies namentlich bei den Initialen, weiss auf schwarzem Grunde gezeichnet. Fehlt seinen Erzeugnissen auch im Allgemeinen das Humoristische, oft satyrisch Beissende gleichzeitiger deutscher Meister, eines Holbein, Cranach und anderer, so fesseln uns dieselben doch durch ihre Eleganz und dabei ernste Vornehmheit der Composition.

Als Maler und Formschneider, damaligem Gebrauche gemäss, unter die Buchdrucker und Buchhändler gezählt, übte er anfänglich keines der beiden Gewerbe aus,*) vermuthlich, weil ihm die Mittel zum Betriebe fehlten. Der Ruf seiner Kunst verbreitete sich indessen allenthalben. Seine Arbeiten für Simon de Colines, namentlich die herrlichen Randeinfassungen, welche er für dessen Ausgaben der „Heures" zeichnete, und die, in ihrer bis dahin einzigen Art, der französischen Kunst eine Welt neuer Formen erschlossen, konnten nicht verfehlen, den Künstler rasch zu grossem Ansehen zu bringen. Die ihm dadurch gewordenen materiellen Erfolge ermöglichten ihm, sich im Jahre 1527 selbständig zu machen und ausser dem Buchhandel auch das Gewerbe der Buchdruckerei zu betreiben. Von seiner einschlägigen, höchst verdienstvollen Wirksamkeit soll weiter unten die Rede sein. — Geofroy Tory's Kunstweise und seine Formen bleiben im Allgemeinen mustergiltig für die französische Bücherornamentik. Sein Monogramm, das sog. lothringische Kreuz (Doppelkreuz), womit die meisten seiner Arbeiten bezeichnet sind, behielt auch seine Schule bei. In einer ziemlichen Anzahl, lange nach seinem Tode (1533) von Pariser Buchdruckern verwendeten, Bücherverzierungen findet sich dasselbe noch fortwährend. Ich schliesse sowohl hieraus, als auch aus dem Umstande, dass schon bei Lebzeiten Geofroy Tory's mit dem erwähnten Monogramme bezeichnete Arbeiten vorkommen, deren Kunstwerth weit hinter demjenigen seiner Schöpfungen zurückbleibt, an eine Meisterschaft dieses Künstlers dabei also nicht gedacht werden darf, dass das Zeichen des lothringischen Kreuzes mehr als ein allgemeines Atelierzeichen der Tory'schen Schule zu betrachten ist.

Die Bücherornamentik Frankreichs, insbesondere diejenige seiner Hauptstadt Paris, bietet daher im laufenden Jahrhundert ein treues Spiegelbild der Tory'schen Richtung. Fast alle ferneren französischen Meister, soweit solche auf ihrem Gebiete in Thätigkeit

*) Lottin's Catalogue chronologique des libraires de Paris (8. Paris, 1789) führt denselben schon unterm Jahr 1512 als »Libraire juré« auf. Eine entsprechende Thätigkeit Tory's ist aber weder nachgewiesen, noch konnte sie unter den thatsächlichen Verhältnissen möglich sein.

waren, schlossen sich derselben an. In den Arbeiten seiner Schüler, eines François Gryphe, Mercure Jollat, dann in denjenigen seiner Nachahmer und Nachfolger, eines Jean Cousin, Salomon Bernard, P. Woieriot, Claude Bezoard u. A. finden sich dieselben reizenden Formen, in allen erdenklichen Nüancirungen wiederholt. Wenige unter ihnen erreichten den Meister, aber wie viel Schönes und Nachahmungswerthes wurde von ihnen geschaffen!

Eine gewissermassen selbständige Stellung gegenüber Geofroy Tory nimmt der Pariser Mathematiker und Zeichner Oronce Fine (auch Oronce Finé, lat. Orontius Fineus) ein. Vorzüglich bewandert in letzterer Kunst und sichtlich aus eigener Anschauung vertraut mit der italienischen Renaissance, handhabt er dieselbe dennoch in ganz individueller Weise. In seinen zahlreichen Erzeugnissen für die Bücherornamentik ist das südliche Schmuckwerk zwar mit Vorliebe angewandt, trotzdem in manchen seiner Formen altfranzösischer Einfluss nicht zu verkennen. Nebenbei imitirt er aber auch die deutsche, namentlich die Basler Schule, wie aus seinem Kinderalphabet und Anderem in dem Werke: Protomathesis *) deutlich hervorgeht. Auf seine einschlägige Thätigkeit werde ich weiter unten noch kurz zurückkommen.

Es gab natürlich ausser den hier angeführten noch eine grosse Anzahl einheimischer Künstler, welche auf dem Gebiete der französischen Bücherornamentik in Thätigkeit waren. Ihre Namen aber sind uns bedauerlicher Weise nicht erhalten. Häufig kann man zwar aus einzelnen Eigenthümlichkeiten auf die Hand des einen oder andern Meisters schliessen und ich werde nicht unterlassen, meine desfallsigen Ansichten bei der Beschreibung der Tafeln bekannt zu geben, aber im Allgemeinen muss ich bemerken, dass Arbeiten von der ausgesprochenen Meisterschaft, wie wir sie in den Bücherornamenten der frühen deutschen Renaissance so reichlich haben, sich in der französischen nur selten finden und daher positive Namen nennen, den Weg der Fantasie betreten hiesse.

Ehe ich unter der grossen Anzahl von Buchdruckern des Landes diejenigen zu kurzer Besprechung bringen werde, welche auf unserm Gebiete Verdienstliches geleistet haben, muss ich einleitend bemerken, dass nur zwei Städte in Betracht kommen können: Paris und Lyon. In diesen beiden Städten concentrirt sich die Hauptthätigkeit der französischen Presse während des ganzen Jahrhunderts. Nur in ihnen waren Offizinen hervorragender Buchdrucker und Buchhändler, nur in ihnen Sitze bedeutender Kunstschulen, Künstler und Gelehrter. Andere Städte, in denen Buchdruckereien thätig waren, begnügten sich mit Copien der Pariser und Lyoner Typographen und es findet sich bei ihnen nur selten Originelles ausser der Druckermarke.

*) Fol. Paris, 1532. (Vascosan.)



PARIS.



DIE Kunst des Buchdruckens wurde von drei Deutschen, Martin Crantz, Michael Freiburger und Ulrich Gering, in Paris eingeführt. Von Jean de la Pierre, *) dem Prior der Sorbonne, unter vortheilhaften Bedingungen für dieses Institut gewonnen, liessen sich dieselben ums Jahr 1469 in Paris nieder und begannen im darauffolgenden Jahre ihre Wirksamkeit. Das erste in Paris und damit auch in Frankreich gedruckte Buch war *Gasparini Pergamensis epistolarum opus* und erschien im Jahre 1470. Dieser Erstlingsdruck wie die ihm zunächst folgenden, worunter auch die lateinische Bibel vom Jahre 1475, sind mit Antiquaschrift gedruckt. So wenig sich diese Schrift anfänglich in Deutschland halten konnte, ebensowenig konnte sie es in Frankreich und musste nach kurzer Zeit der specifisch französisch-gothischen Type weichen. Angelockt durch die verschiedenartigen Privilegien, welche die Sorbonne ihren Schützlingen**) von Einführung der Buchdruckerkunst an zu verschaffen und zu erhalten wusste, und unter welchen die Steuerfreiheit nicht das mindeste gewesen, fand sich bald eine beträchtliche Zahl von Typographen in Paris ein. Darf man Lottin's Catalog***) vertrauen, so sind bis zum Jahre 1500 bereits etwa 50 Buchdrucker in Wirksamkeit gewesen. Frühzeitig entwickelt war das Institut der Buchhändler, welches zu Anfang des 16. Jahrhunderts bereits in hoher Blüthe und zu dem der Buchdrucker vielfach in anderm Verhältniss stand, als dies in Deutschland der Fall war. In Deutschland druckte der Buchdrucker durchweg auf Kosten des Verlegers, wenn er nicht vorzog, seine Erzeugnisse selbst zu vertreiben und somit Buchdrucker und Buchhändler in einer Person war. In Frankreich waren Buchdrucker und Buchhändler häufig in Gesellschaft und die Erzeugnisse des Druckers wurden auf gemeinschaftliche Rechnung hergestellt und verkauft. Ein solches Verhältniss findet man z. B. mehrfach zwischen dem Pariser Buchhändler Jean Petit und den Druckern, die er beschäftigte. †) Das häufigere Verhältniss war indessen dasjenige, wie es in Deutschland bestand.

Das Schmuckwerk der Bücher war fast ausnahmslos Eigenthum des Typographen, und der Verleger lieferte demselben nur in vereinzelten Fällen anderes Material hiezu als sein Signet. Die Formschneidekunst ist sehr frühe in Frankreich eingebürgert

---

*) Dieser, ebenfalls ein Deutscher, war der grosse Scholastiker Johann Heynlin von Stein.

**) Die Sorbonne, ursprünglich ein theologisches Seminar, wurde im Jahre 1253 von Robert Sorbon, dem Beichtvater Ludwig's IX., gegründet. Ihre Bedeutung vergrösserte sich rasch und sie bildete in späteren Jahrhunderten einen schwer wiegenden Theil der Pariser Universität. Die Pariser Buchdrucker und Buchhändler waren zwar der Universität beigegeben und untergeordnet, allein sie standen unter dem besonderen Protectorat der Sorbonne. Die Erstlingsdrucker hatten überdies ihre Offizin und Wohnung in den Gebäuden dieses Instituts.

***) Catalogue chronologique des libraires et libraires imprimeurs de Paris. 8. Paris, 1789.

†) So lautet die Schlussschrift zu: Ludolphi Carthusiani expositio super psalterio. (Fol. goth.) „Impressum per solertissimum viru Magistrū Bertholdū rembolt in vico diui Jacobi apud solē aureū comorantē. Impensis ipsius et honesti viri Joannis parui dicti universitatis librarii jurati in eodem vico etc. a. 1514.“ Eine andere Schlussschrift lautet: „Volumen hoc paruum ea tamen que in fronte habet continens etc. rursus exaratum est opera eiusd. Andree Boucardii impensis autem Johannis parui et ipsius Boucardi in celeberrima parrhisiorum academia a. 1515.

worden. Holz- wie Metallschnitt wurden, namentlich in Paris und Lyon, schon während der siebenziger Jahre des 15. Jahrhunderts ausgeübt. Die beliebteste war die Punzmanier (Manière criblée), welche bis vor nicht langer Zeit der Technik des Metallschnittes beigezählt wurde. Es ist aber neuerdings durch aufgefundene Holzstöcke, welche mit dem Punzen bearbeitet sind, der Beweis geliefert worden, dass auch Holzschneider sich des Punzens bedient haben. Meine innigste Ueberzeugung ist auch, dass das Verhältniss zwischen Maler oder Zeichner und Formschneider gerade so bestand wie in Deutschland, dass also im Allgemeinen Zeichner und Formschneider stets zweierlei Personen gewesen sind. Die letzteren bildeten in Frankreich, ebenso wie in Deutschland, und dies namentlich im 16. Jahrhundert, ein eigenes Gewerbe, das sich demjenigen der Buchdrucker direkt anschloss. Buchdrucker und Formschneider waren dagegen häufig eine Person. Bekannt ist, dass manche französischen Typographen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Formschneidetechnik inne hatten und ausübten. *)

Die Bücherornamentik der Pariser, wie der französischen Typographen überhaupt, macht sich fast unmittelbar nach Einführung der Buchdruckerkunst und zwar als natürliche Folge des seit lange herrschenden Bedürfnisses der Buchverzierung bemerkbar. In Holz geschnittene und im französisch-gothischen Geschmacke verzierte Initialen sehen wir in frühesten Pariser Drucken. Zierleisten und Einfassungen finden sich noch in den achtziger Jahren als Ausschmückungsobjecte der gedruckten französischen Gebetbücher, der sog. *Livres d'heures,* welche schon in handschriftlicher Form die beliebtesten Bücher und steten Begleiter der wohlhabenden Franzosen während des Mittelalters gewesen waren und deren Gebrauch ganz allgemein wurde, als dieselben durch Pressendruck hergestellt wurden.

Als erster Typograph, dessen Erzeugnisse auf solche Weise zu Stande kamen, gilt Simon Vostre, welcher schon im Jahre 1486 die *Heures* druckte und mit Ornamenten im Formschnitt versah. Ihm folgen Philippe Pigouchet und Antoine Verard, deren früheste, in gleicher Weise ornamentirten Gebetbücher von 1487 und 1488 datirt sind. An sie reiht sich fast gleichzeitig noch eine bedeutende Anzahl von Pariser Druckern, welche sich vorwiegend mit der Herstellung desselben Buches beschäftigten. Kein Buch wurde in Frankreich überhaupt so vielfach gedruckt, wie die *Heures* und es existiren davon aus dem Ende des 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts gewiss hunderterlei Ausgaben. Die Art ihrer Verzierung war theils figürlich, theils ornamental. Fast durchaus herrscht in derselben der spätgothisch-französische Stil und nur selten begegnen wir darin vor Ausgang des 15. Jahrhunderts Formen, welche an die südlichen erinnern. Der Initialenschmuck wurde in diesen *Heures* fast ausnahmslos durch Handmalerei hergestellt. Auch die frühesten Druckersignete der Pariser Offizinen findet man in ihnen. Deren Beliebtheit war nirgends so gross wie in Frankreich und ihre Anwendung wurde im sechszehnten Jahrhundert so allgemein, dass kaum ein

---

*) Ob, wie Bernard (Geofroy Tory pag. 14, Anm. 1) schreibt, während der ersten Jahrhunderte nach Einführung der Buchdruckerkunst alle französischen Formschneider zugleich Buchhändler gewesen sind, scheint doch mehr als zweifelhaft.

französischer Typograph von einiger Bedeutung existirte, welcher sich nicht eines oder mehrerer solcher Signete bedient hätte.

Einer der ersten Pariser Buchdrucker, in dessen Erzeugnissen sich Ornamente im Renaissancegeschmack finden, ist Henri Estienne. Dieser bedeutende Typograph, Stammvater der um Frankreichs Buchdruckerkunst und die Pflege seiner Wissenschaften während anderthalbhundert Jahren in ganz ausserordentlicher Weise verdienstvollen Familie der Stephanus, kommt vom Jahre 1500 an vor. In den Druckwerken seiner Offizin sehen wir eine Menge von Zierinitialen, welche südlichen Charakter tragen. Erweisen sich dieselben bei genauer Betrachtung und Vergleichung auch ausnahmslos als Copien oder unbeholfene Nachahmungen italienischer Originale, so sind sie doch schon desshalb beachtenswerth, weil sie uns Beweise liefern, dass es damals schon französische Buchdrucker gab, aus deren Erzeugnissen sich das Bedürfniss kund gibt, mit der Gothik zu brechen. Andrerseits lässt freilich das Fehlen jedes selbständigen Motives in diesen Estienne'schen Initialen erkennen, dass es an einheimischen Meistern gebrach, welche im Stande waren, eigene Compositionen im Renaissancestile zu liefern.

Aehnlich characterisiren sich die Arbeiten der Künstler für Wolfgang Hopyl, den zeitgenössischen Typographen des Henri Estienne, und ebenso diejenigen, welche sich in den Officinen Berthold Rembolt's, Francois Regnault's, Conrad Resch's, André Boucard's, den Ausgaben Jean Petit's und anderer bedeutender Pariser Buchdrucker und Buchhändler finden. Selbst in der Officin des Josse Bade d'Asc (Jodocus Badius Ascensianus), welche, ihrer Grossartigkeit und umfassenden Productivität halber, sich gerechten Weltrufes zu erfreuen hatte, finden wir ausser einer Menge, für die Entwicklung der nationalen Renaissance ganz werthlosen Bücherzierrathes, nur eine einzige wirklich schöne Druckmarke*). Aber auch bei ihr ist es mehr als zweifelhaft, ob die Zeichnung französischen Ursprungs ist. In Deutschland gilt sie fast allgemein als das Werk Albrecht Dürer's, in dessen Kunstweise sie auch vollkommen einschlägt.

Wir müssen, um unserem Zwecke näher zu rücken, die unselbständige Zeit französischer Bücherornamentik verlassen und jene Periode in's Auge fassen, in welcher der Einfluss Geofroy Tory's anfängt bemerkbar zu werden. Es war Simon de Colines, welcher um 1521 die Wittwe des, ein Jahr früher verstorbenen Henri Estienne heirathete und dessen Officin weiterführte. Unter seiner mehr als dreissigjährigen Leitung erfuhr dieselbe die durchgreifendste Umgestaltung. Der Druckapparat, welcher zum weitgrössten Theile aus gothischem Material bestand, wurde binnen kurzer Zeit ganz und gar regenerirt, die gothischen Typen gegen prächtige Antiquaschriften, der gothische oder schlecht copirte Zierrath der Frührenaissance gegen den eleganten der Hochrenaissance ausgetauscht. Alles war das Werk Geofroy Tory's, des intimen Freundes Simon de Colines. Schon von 1521 an sehen wir in der Offizin ein reizendes kleines, 30 Millimeter im Geviert messendes, in Metallschnitt und gepunzter Manier hergestelltes Blumenalphabet,

*) S. Tafel 17.

als Erstlingswerk Geofroy Tory's für Bücherornamentik, angewandt. Ihm folgen rasch nacheinander etliche Titelumrahmungen und Signete in Metallschnitt, gleich geschmackvoll in Zeichnung wie in technischer Herstellung. Im Jahre 1524 druckte Simon de Colines die *Heures* mit Antiquaschrift und verzierte dieselben mit Randleisten in Holzschnitt, deren Zeichnung ebenfalls von Geofroy Tory herrührt und welche sich hinsichtlich ihres Kunstwerthes dem Vollendetsten zur Seite stellen dürfen, was gleichzeitig irgendwo in der Welt geschaffen wurde. Dasselbe gilt von der Menge Bücherzierrathes, welche der gleiche Künstler nach und nach für die Colines'sche Officin anfertigte und welche bis zu deren erfolgtem Erlöschen um's Jahr 1552 mit Vorliebe darin verwendet ward.

Ein chronologisches, ganz ausführliches Verzeichniss der Arbeiten Geofroy Tory's sowohl für Simon de Colines, als für andere Pariser Typographen, findet sich in Bernard's Monographie,*) wesshalb ich nicht nöthig habe, des Weiteren darüber zu berichten.

In den Dreissiger Jahren finden wir auch den schon erwähnten Meister Oronce Fine für Simon de Colines beschäftigt. Er lieferte ihm den verschiedensten Bücherschmuck, darunter namentlich reiche und sehr geschmackvolle Titelumrahmungen, welche zu den ansprechendsten Erzeugnissen französischer Bücherornamentik der Renaissance zählen und von denen ich in den Tafeln 6 und 7 Proben gebe.

Geofroy Tory errichtete, wie bereits bekannt, später eine eigene Officin. Sein bedeutendstes Erzeugniss war das »*Champfleury*«, ein zu Gunsten der französischen Schrift und Sprache von ihm selbst verfasstes, reich illustrirtes und ornamentirtes Werk. Leider setzte der Tod seinem, um die Entwickelung von Kunst und Wissenschaft in Frankreich hochverdienten Schaffen ein allzufrühes Ziel, da er bereits 1533 starb.

Ein weiterer Buchdrucker, für welchen Tory zeichnete, war Robert Estienne. Um's Jahr 1503 als zweiter Sohn des Henri Estienne geboren, empfing er seine Erziehung nur theilweise von seinem Vater, theilweise aber von seinem Stiefvater Simon de Colines, mit welchem er bis zum Jahre 1525 zusammenarbeitete. Während dieser Zeit besuchte er die Pariser Universität mit grossem Erfolge, denn als er im Jahre 1525 sich selbst etablirte, besass er ausser der umfassendsten Kenntniss der Typographie das tiefste Verständniss der alten Sprachen, das er durch Publicationen mancherlei Art**) offenbarte und welches nicht wenig zu dem grossen Rufe beitrug, dessen er sich zu erfreuen hatte. Robert Estienne's Drucke verdienen im vollsten Maasse das ihnen allseitig gezollte Lob. Sie zeichnen sich durch höchste Eleganz, prachtvolle, nie vorher in Frankreich in so vollkommener Eigenschaft gesehene Typen, vor Allem aber durch ihre ausserordentliche Correctheit aus. Man sagt ihm bekanntlich nach, er habe Bogen für Bogen vor dem Drucke zur Correctur öffentlich ausgehangen und Prämien für jeden entdeckten Fehler ausgesetzt. Manche seiner Ausgaben, so z. B. diejenigen der griechischen Classiker und Väter, sind so schön und von solcher Qualität des Papiers, dass sie aller Beschreibung spotten.***) Im Jahre 1539 von Franz I. zum Hofbuchdrucker ernannt und sonst

---

*) Geofroy Tory. 8. Paris, Tross, 1865.
**) S. darüber Brunet manuel II. p. 1059 u. ff.
***) Dieselben überragen diejenigen des Conrad Neobar, Hofbuchdruckers Franz I., noch weit

ausgezeichnet,*) wurde er dagegen seiner religiösen Ansichten halber, welche zum Calvinismus neigten und aus denen er leider nur zu wenig Hehl machte, in Paris eine missliebige Persönlichkeit. Von der Sorbonne wiederholt zur Rechenschaft gezogen, wusste er sich durch eigene Vertheidigung sowie durch den mächtigen Schutz seines königlichen Gönners lange Zeit zu halten. Wenige Jahre nach dem Tode Franz I. war er aber doch gezwungen, sich aus Frankreich zu flüchten. Er wählte Genf zum ferneren Platze seiner typographisch-literarischen Wirksamkeit und starb daselbst im Jahre 1559. Vermählt war derselbe mit Catherine Bade, der Tochter des schon erwähnten Pariser Buchdruckers Josse Bade d'Asc.

Für Robert Estienne's Officin zeichnete Tory kurz vor seinem Ableben drei prachtvolle Zieralphabete. Das erste, das bekannte Blumenalphabet,**) ist in den Originalen je 48 Millimeter hoch und breit und meines Wissens zum erstenmale in der Bibel von 1531 in Anwendung. Das zweite und dritte sind je ein griechisches und lateinisches***) (45—48 Mm. hoch und breit), die Zeichnungen nur in leichten Umrissen, aber von grösster Delicatesse. Von diesen beiden kann ich nicht mit Sicherheit behaupten, ob sie von Tory selbst, oder von seiner Schule sind, denn ich sah in keinem Druckerzeugnisse aus den Lebzeiten des Meisters Abdrücke davon. Zahllose Copien finden sich in Pariser, Lyoner, italienischen und selbst in deutschen Officinen des 16. Jahrhunderts. Nicht von Tory selbst, sondern von seiner Schule sind eine grössere Anzahl äusserst zart gezeichneter und in Holz geschnittener Zierleisten, welche von Ende der dreissiger Jahre an in Robert Estienne's Drucken vorkommen, ebenso seine vielen Drucksignete, von denen die meisten mit dem Monogramm des lothringischen Kreuzes bezeichnet sind. Mehrere derselben sind übrigens, künstlerisch betrachtet, ganz untergeordneter Natur.†)

An Robert Estienne reiht sich sein jüngerer Bruder Charles Estienne, welcher in ebenfalls hervorragender Weise seit 1536 als Pariser Typograph thätig war. Sein reicher Initialschmuck††) ging aus der gleichen Schule hervor und war so ansprechend, dass er allenthalben copirt wurde und selbst der bekannte und sehr verdienstvolle Hofbuchdrucker (für's Griechische) Guillaume Morel (1548—1564) sich nicht scheute, solche Copien in den Druckwerken seiner Offizin zu verwenden. Bei letzterem Typographen findet sich übrigens auch genug selbständiger Bücherschmuck, so seine mit dem lothring. Kreuz bezeichnete reizende Marke, die ich auf Tafel 19 wiedergebe. Charles Estienne übte bis 1564 seine Kunst in Paris aus. Im nämlichen Jahre wurde er aber aus ähnlichem Grunde, wie sein Bruder, verfolgt, kam in Untersuchung und Haft, in welch' letzterer er auch starb.

*) Es ist historisch, dass der König ihn wiederholt in der Officin besuchte.

**) Dessen Reproduction: s. Bücherornamentik I Tafel 97 a, b

***) S. Bücherornamentik I Tafel 98.

†) Das Signet Rob. Estienne's stellt einen Olivenbaum dar, unter dessen Zweigen ein in antikem Costüm gekleideter Gelehrter steht und mit der Hand auf die am Baume, entweder in einem Täfelchen hängende, oder in die Zweige gewundene Inschrift: »Noli altum sapere« deutet. In den frühesten Signeten fehlt der Gelehrte und ist der Spruch häufig durch den Zusatz »sed time« erweitert. S. Tafel 17.

††) S. Tafel 12—14.

Die ferneren Glieder der Familie Estienne haben auf unserem Gebiete hohe Bedeutung nicht erreicht und können daher übergangen werden.

Die Bücherornamente des Pariser Typographen Philippe Le Noir (1514—1531) tragen auch theilweise das Zeichen des lothring. Kreuzes. Manche derselben, wie die hübschen Signete, die man in Silvestres Marques typographiques (Paris 1867 No. 61, 62) findet, gehören wohl Geofroy Tory an. Andere dagegen, so die grosse, nach Urse Graf copirte Titeleinfassung*) mit Pyramus und Tisbe und dem Zauberer Virgil, sind doch zu tief unter seiner Meisterschaft, um ihm zugeschrieben werden zu dürfen.

Ein Schwager Robert Estienne's war der Buchdrucker Michel Vascosan**) (1530—1576). der Besitzer einer der ausgedehntesten Pariser Officinen. Seine Erzeugnisse, obwohl nicht von solch technischer Vollendung wie diejenigen seines berühmten Verwandten, reihen sich denselben doch würdig an. Er stand mit seinem Schwager in regstem geschäftlichem Verkehr und druckte vielfach mit demselben, sowie mit Jean Roigny,***) einem ebenfalls bedeutenden Pariser Typographen (1529—1562), welcher die Officin des Josse Bade erfolgreich weiterführte, auf gemeinsame Kosten.†) Die nahe Verwandtschaft hinderte Vascosan indessen nicht, sich täuschende Copien von Robert Estienne's Bücherornamenten machen zu lassen, mit welchen er seine Drucke reichlich spickt. Der gewöhnliche Zierrath seiner Officin rührt von dem mehrfach erwähnten Meister Oronce Fine her.

Nach Vascosan sind die Buchdrucker Mathieu David (1544—1556) und Charles Perier (ca. 1550—1560), zwei nur wenig bekannte aber vorzügliche Buchdrucker, deren Erzeugnisse, was Druck und Ornament anlangt, die Estienne'sche Richtung einschlagen, zu nennen. Auf ihren Signeten befindet sich mehrfach die Marke der Tory'schen Schule.

Von allen wichtigen Buchdruckern der Stadt Paris war im 16. Jahrhundert am längsten Sebastian Nivelle (1549—1603) in Thätigkeit. Reicher und geschmackvoller Initialschmuck findet sich in seinen Drucken, welche in jeder Beziehung höchst rühmenswerth sind. Sein Signet††) ist eines der schönsten, welches die französische Hochrenaissance aufzuweisen hat. Er druckte oder verlegte auch zeitweise in Gemeinschaft mit Guillaume Merlin (1538—1570) und Guillaume Desboys (1549—1566) und gab sich in späterer Zeit fast ausschliesslich dem Buchhandel hin. Ein Epitaph in der S. Benoitkirche, woselbst er nach seinem am 13. November 1603 erfolgten Ableben begraben wurde, bezeichnet ihn als die »Perle« der französischen Buchhändler.

Von weiteren Pariser Buchdruckern des 16. Jahrhunderts, deren Bücherornamentik selbständigen Charakter trägt, seien noch erwähnt:

*) Bücherornamentik I Tafel 99.

**) Er hatte Petronella, die älteste Tochter des Josse Bade und Schwester von R. Estienne's Frau, zur Ehe.

***) Auch ein Schwager der Beiden, als Gemahl der Jeanne Bade.

†) Die Schlussschrift solcher Associationserzeugnisse lautet gewöhnlich: »Imprimebat Michael Vascosanus, sibi, Roberto Stephano, ac Johanni Roigny, affinibus suis.«

††) Tafel 22.

Die Familie Prevost, welche vom Anfange des 16. bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts thätig war. Auf unserem Gebiete hervorragend war besonders Fleury Prevost (1567—1580), dessen Erzeugnisse mit zierlichen Initialen ornamentirt sind. An ihn schliessen sich: Jean Ruelle (1544—1571), Guillaume Desboys (1549—1566), Michel Fezandat (1541—1552), Cl. Chevallon und dessen Erben (1452—1556) und Michel Sonnius (1566—1591).

LYON.



ÄCHST Paris ist, wie schon erwähnt, der einzige bedeutende Druckort Frankreichs im 16. Jahrhundert Lyon, woselbst nur ein paar Jahre später als in der Hauptstadt, nämlich seit 1473, die Buchdruckerkunst Eingang gefunden hatte. Hinsichtlich der Bücherornamentik seiner frühen Typographen gilt das über Paris Gesagte. Bis in die Vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts tragen die Verzierungen dortiger Officinen denselben steifen Charakter, wie jene der Pariser. Eine Ausnahme machen nur diejenigen solcher Officinen, welche sich dieselben vom Auslande, namentlich aus Deutschland, kommen liessen. Hier waren es zunächst die bekannten Typographen Jaques Saccon (1498—1522) und Jean Marion (ca. 1500—1530), welche, als sie von den Jahren 1516—1528 für den Nürnberger Buchdrucker und Buchhändler Anton Koberger verschiedene lateinische Bibeln zu drucken hatten, von diesem mehrere Holzstöcke, auf denen Zeichnungen von Hans Springingklee geschnitten waren, entlehnten und mit denselben die genannten Bibeln schmückten. Ausserdem liessen dieselben Drucker zu gleichem Zwecke Holzschnitte italienischer Bibeln, namentlich der schönen Venetianer von 1498, copiren.

Ganz ähnlich verfuhr der Drucker Sebastian Gryphius (1528—1556), ein geborner Deutscher, welcher sich, ausser einer beträchtlichen Anzahl Holbein'scher und anderer, in Basler Officinen vorkommender, Holz- und Metallschnittinitialen, auch das Dürer'sche grosse Kinderalphabet,*) sowie verschiedene Randeinfassungen deutscher Meister für seine Officin nachschneiden liess. Nur ein paar originelle Verzierungen, worunter sein Signet,**) finden sich in seinen Drucken.

Die verschiedenen Arbeiten Hans Holbein's, beziehungsweise Lützelsburger's, für die Lyoner Buchdrucker Melchior und Caspar Trechsel (1532—1542) und Jean Frellon (1542—1547) sind ohnedies genügend bekannt.

---

*) Bücherornamentik I, Tafel 82, 83 a, b.
**) S. Tafel 29.

Erst zu Ende der Vierziger Jahre wird in Lyon eine selbständige Kunstschule, diejenige des Bernard Salomon, auch *le petit Bernard* genannt, bemerkbar. Unter der Leitung und dem Einfluss dieses begabten, ausserordentlich productiven und fast ganz selbständigen Künstlers*) entwickelt sich aber die Renaissanceornamentik der Lyoner Druckerzeugnisse in kürzester Zeit ganz vollständig und treibt die üppigsten Blüthen.

Bernard Salomon, von dessen Abstammung wir fast nichts wissen, tritt mit Ende der Vierziger Jahre in Lyon als Zeichner für den Formschnitt auf. Wie kein Anderer eignet er sich zur Bücherillustration, indem er es versteht, in kleinen Raum auf das Graziöseste viel Stoff zu bringen und dabei die lebendigste Wirkung hervorzurufen. Seine fast ausschliesslich im Holzschnitt vervielfältigten Zeichnungen haben gewöhnlich nur etliche Quadratzoll Flächenraum. So seine reizenden Bibelbilder (Quadrins historiques de la Bible), welche so reissenden Absatz fanden, dass deren Drucker und Verleger Jean de Tournes in den Fünfziger und Sechsziger Jahren Ausgaben in allen möglichen Sprachen davon veranstalten musste. Der nämliche Erfolg ward seinen Bildern zu Ovid's Metamorphosen, zu Alciat's Emblemen u. a. zu Theil.

Ganz Ausserordentliches aber schufen er und seine Schüler auf dem Felde der Bücherverzierung. Nach Tausenden zählen die geschmackvollen, hohe französische Eleganz athmenden, Zierbuchstaben, Randeinfassungen, Vignetten und Aehnliches, das wir ihm zu danken haben. Kein Wunder daher, dass sein Name, mit welchem er in fast allzu bescheidener Weise keines seiner Werke bezeichnet hat, ruhmreich bis auf unsere Tage überkommen ist.

Aus seiner Schule gingen verschiedene Monogrammisten hervor, von denen hauptsächlich drei in der Bücherornamentik thätig waren, nämlich:

Der Monogrammist P. V., ein unbekannter Meister (an P. Woeiriot ist nicht zu denken), welcher die vielen Zierleisten in den, von Macé Bonhomme und Guillaume Roville vom Jahre 1548—1570 besorgten, verschiedenen Ausgaben der Embleme des Alciat anfertigte und auch sonst für Lyoner Officinen thätig war.

Der Monogrammist C. B., unter welchem Nagler u. a. den Meister Claude Bezoard verstehen wollen. Dieser zeichnete hübsche Titeleinfassungen,**) Leisten, Vignetten und Initialen für Lyoner Buchdrucker und war hauptsächlich in den Fünfziger Jahren thätig.

Der Monogrammist G. L., in welchem Bruillot***) gewiss mit Unrecht den Meister Georg Liberal aus Meissen zu erkennen glaubt, da wir es hier mit einem ächt französischen Künstler besten Schlages zu thun haben. In der Officin der Sybille de la Porte kommt eine vorzüglich schön gezeichnete Holzschnittbordure †) dieses Meisters vor, über dessen Persönlichkeit und sonstige Erzeugnisse ich eine weitere Kenntniss nicht erlangen konnte.

---

*) Anklänge an Geofroy Tory finden sich nur selten in seinen Werken.
**) V. Tafel 24.
***) Dictionnaire des monogr. I 2194 a.
†) S. Tafel 40.

Bernard*) räumt auch der Tory'schen Schule einen Platz in Lyon ein, indem er ein paar Werke aus de Tourne's Officin citirt, welche mit Arabesken versehen sind, deren einige das Zeichen des lothring. Kreuzes tragen. Ihre Zahl ist indessen verschwindend klein und es ist nicht ausgeschlossen, dass dieselben nur durch Zufall in die Hände genannter Officin gelangt waren.

Unter den zahlreichen Lyoner Typographen, welche ihre Erzeugnisse mit Ornamenten aus Bernard Salomon's Schule schmückten, seien noch kurz genannt:

Jean de Tournes, Sohn des schon seit Ende der Dreissiger Jahre zu Lyon thätigen Buchdruckers gleichen Namens. Unter seiner Leitung, seit 1550, erhielt die Officin ihren Weltruf. Kaum finden wir aber auch im Laufe des ganzen Jahrhunderts in Frankreich einen Typographen, der sich die Ausstattung seiner Druckwerke durch glänzende Illustration und geschmackvolle Verzierung mehr angelegen sein liess als er. Man mag das unbedeutendste Werk aus seiner Officin zur Hand nehmen, stets wird man die Bemerkung machen, dass es hinsichtlich der Gesammtherstellung in jeder Beziehung tadellos ist. Vom grossen Folianten bis zum kleinsten Sedezdrucke ist jedes Buch seinem Grössenverhältniss entsprechend gedruckt und ornamentirt. Seine schönsten und reichsten Drucke fallen in die Zeit von 1550—1575. Mehrere Jahre (ca. 1550—1550) arbeitete er mit Guillaume Gazeau, eines von Paris nach Lyon übergesiedelten Typographen, zusammen. Zu Ende des Jahrhunderts wurde die Officin nach Gent verlegt, woselbst sie unter seinen Nachfolgern noch während des ganzen 17. Jahrhunderts mit Erfolg fortgeführt ward.

Proben seiner Ornamentik, welche zum grössten Theil von Bernard Salomon selbst herrührt, werden die Tafeln 23, 25, 26, 28, 29, 32 und 34—39 bieten.

Nicht minderes Verdienst hat sein Zeitgenosse Guillaume Roville (1545—1587), dessen zahlreiche Drucke ganz ähnlich wie die de Tournes'schen ausgestattet sind. Für ihn arbeitete der Monogrammist C. B. Indessen kommen vereinzelt auch Ornamente der Pariser Schule bei ihm vor. In Paris hatte er in den Sechsziger Jahren eine Filiale, welche sein Neffe Philippe Guillaume Roville verwaltete und für welche die Lyoner Künstler ebenfalls arbeiteten.**)

An ihn reiht sich die grosse Officin des Claude Senneton (ad signum salamandrae), eines ausserordentlich productiven Lyoner Typographen, dessen Thätigkeit sich auf drei Jahrzehnte (ca. 1550—80) erstreckt. Seine hauptsächlichsten Publicationen bestanden in rechtswissenschaftlicher Literatur. Den Bücherschmuck***) erhielt er theilweise aus der Bern. Salomon'schen Schule, theils von andern Lyoner Meistern, die sich derselben nicht anschlossen. Im letzteren Falle ist derselbe sehr untergeordneter Natur, wie beispielsweise die Menge von Holzschnitt-Initialen, deren Verzierungsobject antike und moderne Portraitbüsten sind und welche er vielfach, namentlich in seinen Ausgaben der französischen Juristen, verwendet.

---

*) Geofroy Tory p. 332 u. ff.
**) Seine Ornamentik s. Tafel 24, 27, 30, 31, 42.
***) S. Tafel 33, 41.

Eine ebenfalls sehr bedeutende Officin war die des Hugues de la Porte, welche unter dem Besitzer gleichen Namens, sowie unter dessen Wittwe und deren Kindern vom Jahre 1539 bis zu Ende des Jahrhunderts rühmlich bestand. In ihr kommt ausser andern prächtigen Bücherverzierungen die Titeleinfassung des oben erwähnten Monogrammisten G. L. vor. Vorzüglich schön sind auch ihre Drucksignete.*) In den Fünfziger Jahren war Hugues de la Porte mit dem ebenfalls sehr verdienstvollen Lyoner Typographen Antoine Vincent (1537—63) in Gesellschaft.**)

Es sei schliesslich noch der Druckerfirmen Barthelemy Honorat (1554—87), Macé Bonhomme (1544—60), Denys de Harsy (1531—44), Etienne Dolet (1538—45) Erwähnung gethan, in deren Erzeugnissen, von ihrem wissenschaftlichen und technischen Werthe ganz abgesehen, mancher anerkennenswerthe Bücherschmuck sich findet.

Lyon nahm im Laufe des Jahrhunderts als Druckort den grossartigsten Aufschwung und bot der Hauptstadt Paris eine nur schwer zu überwältigende Concurrenz. Die Geschmacksrichtung der beiden grossartigen französischen Druckorte verbreitete sich aber zu Ende des 16. Jahrhunderts weit über die Grenzen des Landes und nicht lange dauerte es, wurde sie zur dominirenden, wie in Deutschland, so in Italien.

GENF — ANTWERPEN.



IN Genf fand eine nicht geringe Anzahl französischer Typographen, welche ihres calvinistischen Bekenntnisses halber den vaterländischen Boden verlassen mussten, gastliche Aufnahme — nicht zum Nachtheile der Stadt, welche sich vordem keiner bedeutenden Druckerstätten zu erfreuen hatte, obwohl die Kunst des Buchdrucks schon frühzeitig (1478) in ihr ausgeübt wurde. Diesen Typographen aber — es seien hier nur Robert Estienne, Jean le Preux, Jean Petit (II.), Conrad Bade und Eustache Vignon genannt — dankt es in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts den mächtigsten Aufschwung seiner Typographie. Von Genf aus wurden von diesem Zeitpunkte ab nicht nur jene Menge von Schriften, welche der Verbreitung des Calvinismus dienten, in fast allen lebenden Sprachen, sondern auch streng wissenschaftliche Werke in grösster Zahl verbreitet. Wie in ihren Drucken, so in der Ornamentik, repräsentiren diese Genfer ein kleines Paris. Eine eigene Schule ist übrigens in ihren Bücherverzierungen nicht zu

*) S. Tafel 20.

**) Ihre gemeinsame Druckermarke s. Tafel 20.

erkennen, da sich dieselben direkt jenen der Pariser Schule anschliessen, theilweise nach derselben copirt oder imitirt, theilweise auch aus der Heimath mitgebracht sind. Eine besondere Vertretung der Genfer Bücherornamentik an dieser Stelle ist daher nicht nöthig.

An die Pariser Schule reihen sich auch die Verzierungen des Franzosen Christophe Plantin in Antwerpen (1555—89), des grössten Typographen seines Jahrhunderts, dessen prachtvolle Erzeugnisse das gerechte Staunen der ganzen gebildeten Welt erregten und dessen Offizin als »achtes Weltwunder« galt. Obwohl nicht von hoher künstlerischer Bedeutung, verdienen sie hier um so mehr Erwähnung, als sie die fast einzigen im gefälligen Geschmack der französischen Hochrenaissance sind, die wir in den Niederlanden finden. Ich habe hier hauptsächlich den hübschen Initialschmuck im Auge, welcher sich in seinen Drucken vom Jahre 1563 an findet und welchen man ziemlich vollständig in der Bibel-Polyglotte des Arias Montanus (1569—72) kennen lernen kann. Ich gebe auf Tafel 43 und 44 einige Abbildungen davon. Neben dem Initialschmuck französischen Geschmacks findet sich in Antwerpener Drucken unserer Periode, namentlich in denjenigen aus der Platin'schen, sowie aus der Offizin des Johann Steelsius auch solcher des niederländischen Meisters Peter van der Borcht. Er besteht ausschliesslich aus Figürlichem und zwar sind es meistens biblische Scenen, welche den Hintergrund des Buchstabens bilden. Nicht ohne künstlerisches Verdienst, ist derselbe doch für die Bücherornamentik im Allgemeinen von keiner sonderlichen Bedeutung.



DEUTSCHLAND.



SCHON im ersten Theile dieses Werkes wurde die Entwicklung der Bücherornamentik unserer nationalen Frührenaissance (1505 bis 1535) dargestellt und es ist hier nur unsere Aufgabe, deren Fortschritte im Zeitalter der Hoch- und Spätrenaissance einer Betrachtung zu unterziehen. Wie auf dem Gesammtgebiete graphischer Kunst, so auch auf dem unsrigen, haben wir es nun nicht mehr mit den Arbeiten der grossen Altmeister, sondern mit denjenigen ihrer Nachfolger, der Klein- und Spätmeister, zu thun, welche bei aller Gewandtheit und künstlerischen Durchbildung, bei aller bekundeten Vertrautheit mit den Formen und Tendenzen der Renaissance nicht mehr das classische Gepräge der Schöpfungen ihrer Vorfahren tragen. Wie in Italien, so führte eben auch in Deutschland die Beherrschung der Stylformen zur Ausartung. Die ganz gleichen willkürlichen Zuthaten, welche wir am italienischen Ornament der Hoch- und Spätrenaissance bemerken, beeinträchtigen auch das deutsche und bahnen allmälig eine zwar reiche, aber mehr und mehr von klassischen Grundprinzipien abweichende Ornamentik an.

Bei alledem ist an den Arbeiten der späteren Meister, von ihrer technischen Fertigkeit ganz abgesehen, noch so viel Sinn für graziöse Form, so viel Erfolg im Streben nach treuer Wiedergabe der Natur wahrnehmbar, dass wir über ihre Manierirtheit und Ausschweifung gern hinwegsehen und dem, was sie geschaffen, unser lebhaftes Interesse nicht versagen.

Auf dem Gebiete der Bücherornamentik, deren Herstellung noch fortwährend auf dem Wege des Formschnittes geschah, vermissen wir leider jene allgemeine Thätigkeit der Klein- und Spätmeister, welche ihre grossen Vorgänger entfaltet haben. Es hat das wohl zum grossen Theil seinen Grund in der mehr und mehr sich ausbreitenden Technik des Kupferstichs, welche, bedingt von der Eigenhändigkeit, den damaligen Begriffen von Würde der Kunst entsprechender war, als diejenige des Formschnittes, dessen oft sehr handwerksmässige Behandlung seitens der Formschneider nur zum Nachtheile des Künstlerrufes ausfallen musste. Die grossen Erfolge Dürer's im Kupferstich waren gewiss die nächste Veranlassung, dass sich seine Schüler und Nachfolger, ein Barthel Beham, Hans Sebald Beham, Heinr. Aldegrever, Georg Pencz und andere unserer

besseren Kleinmeister, mit Vorliebe demselben hingaben und durch materielle Erfolge bewogen, später ganz und gar widmeten. Nur Hans Sebald Beham, Virgil Solis und Hans Brosamer sind hervorragende Meister der deutschen Hochrenaissance, welche sich in ausgiebiger Weise mit Zeichnen für Holzschnittillustration befasst haben. Ihre Arbeiten für die Bücherornamentik waren aber auch nicht von grossem Belang und selbst Virgil Solis, welcher seine zur Bücherillustration bestimmten Zeichnungen fast stets mit reichverzierten Rahmen versah, hat für die dekorative Ausstattung der Drucke als solcher nur wenig geleistet. Am empfindlichsten vermisst die Bücherornamentik der Hochrenaissance hervorragenden Initialschmuck. Die Fülle origineller Schöpfungen, welche uns darin die Dürer'sche sowie die frühe Zeit Holbein's, Burgkmair's und Cranach's bietet, wird auch nicht annähernd ersetzt. Nur wenig Neues und dabei künstlerisch Bemerkenswerthes lernen wir kennen. Halten wir Umschau, wo wir wollen: in keiner deutschen Offizin finden wir die geistreichen Zieralphabete der Altmeister mit ebenbürtigen modernen vertauscht. Fast überall muss das alte Zeug in ganz abgenütztem Zustande herhalten. So in Basel, Strassburg und Augsburg. Das Wenige, dem wir an Neuem begegnen, ist rasch aufgezählt. Mehr und mehr kommen dagegen, namentlich bei Drucken in deutscher Sprache, die Initialen mit ausgezierter Fraktur in Mode, deren künstlerisches Wesen oft mehr als zweifelhaft ist.

Bedeutet nun auch die Hochrenaissance auf unserem Gebiete eine Periode des Stillstandes oder wenigstens der Erschlaffung, so ist damit nicht gesagt, dass vereinzelt nicht so manches Schöne und Verdienstliche auf demselben zuwege gebracht worden ist, nur steht eben das Geschaffene quantitativ in gar keinem Verhältniss zu der grossartig entwickelten Kunst und Kunsttechnik der Zeit.

Ein letztes, aber grossartiges Aufblühen der deutschen Holzschnittillustration und Ornamentik erfolgte dagegen, als die beiden Meister der Spätrenaissance, Jost Amman und Tobias Stimmer, anfingen, ihre Thätigkeit einzelnen Offizinen zu widmen. Ihre Schöpfungen, welche keine Zeit mehr anerkannt und zur Geltung gebracht hat, wie die unserige, sind auf beiden Gebieten ganz ausserordentlich. Der Schwerpunkt ihrer Verdienste liegt gerade darin, dass sie der vervielfältigenden Kunst gedient, welche ihre reizenden Formen vieltausendfach in der Welt verbreiteten. Zählen auch sie zu den vielen Meistern, welche von Manierirtheit nicht frei waren, so bleibt ihr Ruhm desshalb doch unantastbar, indem sie an Erfindungsgabe und Korrektheit im Zeichnen, an Naturwahrheit in der Wiedergabe des Gegenstandes von anderen zeitgenössischen Künstlern nicht übertroffen wurden. In ihrem Wirken findet die gute Zeit deutscher Holzschnittillustration und Holzschnittornamentik einen zwar frühen, aber glänzenden Abschluss. — Wir wollen nun, gleichwie früher, einzelne in die Bücherornamentik einschlägige Leistungen der Klein- und Spätmeister in einigen deutschen Städten und deren Offizinen kennen lernen.



FRANKFURT Am Main.



IE Anfänge der Buchdruckerkunst in Frankfurt sind in Dunkel gehüllt, und trotz der politischen Bedeutung, welche die alte Krönungsstadt der deutschen Kaiser schon im 15. Jahrhundert hatte, lässt sich vor Anfang des folgenden eine stabile Presse in ihr nicht nachweisen, was bei dem Umstande, dass die Frankfurter Messen schon zu jener Zeit der Hauptmarkt für den Vertrieb deutscher Buchdruckererzeugnisse waren, doppelt unerklärlich ist.

Die erste bedeutende Offizin, welche wir im 16. Jahrhundert dort finden, ist die des Christian Egenolph aus Hadamar im Westerwalde (1513—55). Von dem ins Buchdruckerfach einschlägigen Vorleben dieses Frankfurter Erstlingsdruckers ist nichts bekannt. Falkenstein*) gibt an, dass er ein Mann von ungewöhnlichen Anlagen gewesen, im Verkehr und im Briefwechsel mit den gelehrtesten Männern seiner Zeit sich einen grossen Schatz von Kenntnissen erworben und als Typograph eine grosse Thätigkeit entfaltet habe. Letzteres ist jedenfalls richtig und wird bewiesen durch eine sehr bedeutende Anzahl sorgfältig hergestellter Drucke, welche im Laufe von über vierzig Jahren sowohl aus seiner Frankfurter Offizin, als auch aus den Filialen, die er später in Strassburg und Marburg errichtete, hervorgegangen sind.

Ganz besondere Anerkennung verdienen seine vielen im Holzschnitt illustrirten Verlagswerke, meist volksthümlichen Charakters, welche von den dreissiger Jahren an bei ihm erschienen und deren Künstler mehrfach **Hans Sebald Beham** gewesen. Letzterer übersiedelte ungefähr ums Jahr 1534**) von Nürnberg nach Frankfurt, woselbst er von Egenolph als Zeichner gewonnen wurde.***) Bereits im Jahre 1536 erschienen die reizenden Bibelbilder, deren Erfolg ein sehr grosser war. Egenolph musste dieselben nicht nur wiederholt auflegen, sondern sie wurden auch allenthalben nachgeahmt. Gleichzeitig finden wir in Egenolph'schen Drucken, wie in seinem Kräuterbuche von 1538, in der Folio-Ausgabe der Beham'schen Bibel u. s. w., zwei prachtvolle Holzschnittleisten,†) welche zu dem Wenigen zählen, was Beham von Bücherornamenten geschaffen. Auch mehrere Signete, welche ihm zugeschrieben werden dürfen, kommen in dieser Periode vor.††) Sie stellen ein auf antik gehaltenem Altar flammendes Herz dar und symbolisiren die Gottesliebe. Auf einem derselben, es ist das hübscheste unter allen, deutet überdies die angebrachte Scene mit Abrahams Opfer auf die Unterwürfigkeit unter Gottes Willen hin. Initialschmuck dieses Meisters konnte ich in Frankfurt nicht entdecken. Ein recht ansprechendes, sehr zierliches Alphabet des unbekannten Monogrammisten [Monogramm] †††)

*) Gesch. d. Buchdruckerkunst. 4. Leipz. 1840. Pag. 204.

**) Die genaue Zeit seines Umzugs ist noch nicht festgestellt.

***) Eine Reihe des von Beham für Bücherillustration Geschaffenen findet sich in Nagler's Monogr. III. pag. 623 u. f.

†) Tafel 45 A.

††) Tafel 45 B.

†††) Vgl. Nagler Monogr. III. 1307.

kommt dagegen Anfangs der vierziger Jahre in der Frankfurter und Marburger Offizin Egenolph's vor.*) Sonstiger erheblicher Bücherschmuck findet sich in denselben nicht.

Nach dem Tode Beham's, welcher ums Jahr 1550 erfolgte, scheint Egenolph keinen zur Bücherillustration geeigneten Künstler gefunden zu haben. Wohl desshalb erwarb er den grössten Theil von Holzschnittplatten der im Jahre 1548 eingegangenen Offizin des Heinrich Steyner in Augsburg, um dieselben fernerhin in der seinigen zu verwenden. So gab er wiederholt den »Deutschen Cicero«, die verschiedenen Uebersetzungen Petrarca's u. A., wie solche, reich mit Burgkmair'schen und Schäufelein'schen Holzschnitten**) geziert, ehedem in Augsburg erschienen, wiederholt unter Benützung der alten Stöcke heraus. Auch die Holzstöcke des »Thewrdanck«, früher in Hans Schönsperger's Besitz, gingen in den seinigen über. Einzelne derselben finden sich schon im Jahre 1550 in seinen Druckwerken, eine neue Ausgabe des Gedichts veranstalteten aber erst seine Erben im Jahre 1564. Egenolph selbst starb 1555.

Wir übergehen die nur in der Holzschnittillustration einigermassen bedeutenden zeitgenössischen Frankfurter Typographen Peter Brubach, H. Gülfferich, Georg Rab und Weigand Han, um bei dem für die Bücherornamentik der Spätrenaissance wichtigsten — Sigismund Feyrabend — Stillstand zu halten. Wie so viele deutsche Buchdrucker des 16. Jahrhunderts, so war auch er nicht nur ein Gelehrtenhandlanger, sondern auch ein durch und durch in den Wissenschaften kundiger Mann. Man sagt von ihm, dass er sich in jungen Jahren mit Vorliebe dem Studium der Geschichte hingegeben, sich längere Zeit in Augsburg aufgehalten habe und der Herausgeber des dortselbst von Melchior Kriegstein im Jahre 1550 gedruckten Geschlechterbuches der Stadt gewesen sei. Letzteres ist aber unrichtig, da Paul Hector Mair der Verfasser war und Feyrabend nur in späteren Jahren die Stöcke an sich brachte, um davon (1580) eine neue Ausgabe zu veranstalten. Gewiss ist, dass Sigismund Feyrabend ums Jahr 1559 in Frankfurt auftritt und seine dortige Wirksamkeit als Buchdrucker und Buchhändler beginnt. Wie bedeutungsvoll dieselbe geworden, davon zeugt die Menge seiner schönen und theilweise grossartigen Verlagswerke, welche er in 30jährigem Schaffen zu Tage förderte. Mit seltenem Scharfblick die wissenschaftlichen Bedürfnisse der Zeit erschauend, wusste er denselben durch entsprechende Publikationen jederzeit Rechnung zu tragen. Nicht nur sein Ruf, sondern auch der Umfang seines Geschäftes vergrösserte sich daher schon im ersten Jahrzehnt derart, dass er dasselbe nicht mehr allein bewältigen konnte und durch zahlreiche Assoziationen, die er zeitweise mit anderen, sowohl Frankfurter als auswärtigen Typographen einging, sich einen Theil der Geschäftslast abnehmen musste. Seine hauptsächlichsten Verbindungen waren: Die mit den Frankfurter Typographen: David Zäpflin (Zephelius) und Joh. Rasch (1561—62), Weigand Han und Georg Rab (1563—70), Simon Hutter (oder Hütter 1563—68?), Heinrich Tack und Peter Fischer (ca. 1582—90). Ausserdem verlegte er auch

*) S. Tafel 46 u. Näheres darüber in der Tafelbeschreibung.

**) Ueber Burgkmair's und Schäufelein's Holzschnitte in Egenolph's Offizin s. Nagler Monogr. III. S. 247 u. f. u. S. 575 u. f.

in Gemeinschaft mit seinem Vetter Joh. Feyrabend in Frankfurt, Joh. Oporinus in Basel und Peter Longo in Venedig. Bei weitem der grösste Theil seiner Verlagswerke wurde aber auf seine alleinige Rechnung durch die Buchdrucker Johann Lechler, Martin Lechler, Johann Feyrabend, Peter Fabritius, Peter Schmidt, Johann Schmidt und Nicolaus Basse, sämmtlich in Frankfurt thätig, gedruckt. Ursprünglich selbst Buchdrucker, hat es den Anschein, dass er schon von Ende der sechsziger Jahre an sich ganz dem Buchhandel hingab,*) gleichwohl unterzeichnet er sich abwechselnd »Typographus« und »Bibliopola« und in deutschen Schriften »Buchdrucker« und »Buchhändler«.

Für uns liegt der Schwerpunkt von Sigm. Feyrabend's Verdiensten in der prächtigen Art und Weise, womit er für die Ausstattung seiner Verlagswerke zu sorgen wusste. Schon kurze Zeit nach der Gründung seines Geschäftes gelang es ihm, Virgil Solis für die Bücherillustration zu gewinnen. Letzterer verfertigte ihm unter anderem die Zeichnungen zu der Menge hübscher Holzschnitte seiner Lutherbibel von 1563.**) Vom Jahre 1564 an sehen wir Jost Amman und etwas später Tobias Stimmer für ihn in grosser Thätigkeit. Was diese beiden Meister für Feyrabend auf dem Felde der Illustration wie der Ornamentik geschaffen, ist ganz ausserordentlich, und es wäre an dieser Stelle nicht Raum genug, auch nur einigermassen näher in diese Dinge einzugehen. Nachdem überdies der Kunstschriftsteller Andresen das fast vollständige Werk derselben in seinem »Deutschen Peintre Graveur« beschrieben, darf ich mich darauf beschränken, in den Tafeln 52—76 eine Auswahl des von ihnen für Feyrabend geschaffenen Bücherzierraths zu bieten, wobei ich hauptsächlich darauf Bedacht nahm, neben schon Beschriebenem solches zu bringen, was Andresen u. A. unbekannt blieb. Ich bemerke hier nur, dass das verschiedene Schmuckwerk, wie es in Feyrabend's Verlagswerken bemerkbar ist, sein Eigenthum gewesen und dass dasselbe daher in all' den Offizinen, welche für ihn druckten, vorkommt. Die Zierinitialen, die er anwendet, sind anfänglich***) Kopien nach denjenigen, welche schon Ende der vierziger Jahre in der Offizin des Franz Behem in Mainz vorkommen, später aber mit Ausnahme der künstlerisch untergeordneten Fraktur-Alphabete ausschliesslich von Jost Amman. In der Tafelbeschreibung werde ich ausführlicher darauf zurückkommen.

Eine besondere Vorliebe hatte Feyrabend für Signete, deren er sich in grosser Anzahl bediente. Andresen beschreibt allein 35 von Jost Amman und 5 von Stimmer, womit ihre Zahl bei weitem nicht vollständig ist. Das Symbol auf diesen Signeten war ursprünglich die auf der Weltkugel thronende Justitia, †) welche aber in nur wenigen frühen Drucken sichtbar ist und schon 1566 durch dasjenige der Fama vertauscht wurde, dem er bis zu seinem Tode getreu blieb. Bei dem in Gesellschaft mit andern

---

*) Vielfach war er auch der Autor seiner Verlagswerke, wie des Wappen- u. Stammbuchs von 1579 u. 1589 etc.

**) Diese Bibel war schon seit 1559 in Vorbereitung, was aus einem der Holzschnitte, welcher dieses Datum trägt, ersichtlich ist.

***) Vgl. diejenigen der Bibel von 1563.

†) S. Tafel 52.

Typographen verlegten Werken sind deren Symbole gewöhnlich mit dem seinigen in einem einzigen vereinigt. Alle sind in Holz geschnitten und haben künstlerischen Werth, so dass ihre Sammlung sehr empfehlenswerth ist.

Eine nicht gelöste Frage ist, ob Sigmund Feyrabend selbst das Schneidemesser geführt hat. Unter den zahlreichen Monogrammisten, welche sich auf den aus seinem Verlage hervorgegangenen Holzschnittblättern finden, ist auch einer, welcher **S. F.** zeichnet. Dieses Zeichen kommt nur auf wenigen und hauptsächlich auf solchen Blättern vor, welche in den sechsziger Jahren,*) also zu einer Zeit entstanden sind, in welcher die Ansprüche an die buchhändlerische Thätigkeit Feyrabend's noch keine so gewaltigen waren, dass ihm nicht Musse geblieben wäre, dann und wann sich der Kunst des Formschnittes hinzugeben. Beweise dafür liegen indessen keine vor.**) Haben wir aber hinter dem Monogrammisten **S. F.** Sigismund Feyrabend zu suchen, so ist lebhaft zu bedauern, dass er seine einschlägige Wirksamkeit später aufzugeben gezwungen war, denn die mit dem Monogramme bezeichneten Blätter zeigen einen in der Formschneidetechnik ganz perfekten Meister.

Feyrabend führte sein Geschäft mit stets wachsendem Erfolg bis zum Jahre 1590 fort. An Produktivität wie an Qualität und künstlerischer Durchführung der Erzeugnisse konnte sich Niemand mit ihm messen. Getreu seinem Symbol, hielt er Alles auf die »Fama«,***) welche auch seinen wohlverdienten Ruf in die ganze Welt hinausblies. Als grösster Buchhändler seiner Zeit starb er gegen die Mitte des Jahres 1590.

In den sechsziger Jahren finden wir als Verleger in Frankfurt auch einen Hieronymus Feyrabend. Er gilt als ein Sohn Sigismund's und war in ähnlicher Weise wie dieser thätig. Sein Geschäft bestand nur wenige Jahre und es ist unbekannt, ob er dasselbe aufgab oder frühzeitig gestorben ist. Für ihn druckte hauptsächlich Peter Fabritius und sein Schmuckwerk ist mit Ausnahme eines Signets†) stets dasjenige des Sigm. Feyrabend.

Fast sämmtliche bereits erwähnten zeitgenössischen Frankfurter Typographen verwenden in ihren Drucken Kopien des Feyrabend'schen Initialschmuckes. Nur die Signete einzelner derselben, wie diejenigen Nicolaus Basse's, sind Originale von Jost Amman und Tobias Stimmer. Die Verzierungen, welche sich in der Offizin des Andreas Wechel (1573 bis ca. 1593), eines protestantischen französischen Flüchtlings, vorfinden, tragen ausgeprägt den Charakter seiner Heimath. Bei genauer Betrachtung und Vergleichung erweisen sie sich überdies nur als Kopien der Schule Geofroy Tory's und verdienen daher hier kein näheres Eingehen.

---

*) Vgl. das Titelblatt zu der Bibel von 1563. Tafel 47.

**) Feyrabend spricht in verschiedenen Vorreden von seiner grossen Liebe zur Kunst, niemals aber davon, dass er irgend eine Kunsttechnik selbst ausgeübt habe.

***) In d. Vorrede zum Wappen- u. Stammbuch von 1589 sagt er u. A.: »Vnd nachdem ich mich auff den Buchhandel begeben, ist dieses mein Fleiss vnd fürnem gewesen, wie dass die Druckerey also möcht angestelt werden, dz sie nit durch Schmehschrifften vnd leichtfertige Bücher missbraucht würde, sondern dass sie durch gute vnnd nützliche Authores gemeinem Vatterland dienete.«

†) S. Tafel 53.

Frankfurt blieb bis tief ins 17. Jahrhundert hinein eine Pflanzstätte für Bücherillustration und Bücherornamentik. Als nach Verdrängung des Holzschnittes gegen den Schluss des 16. Jahrhunderts die Anwendung des Kupferstiches zur Ausschmückung der Drucke immer allgemeiner wurde, waren es erst die Gebrüder De Bry und im folgenden Jahrhundert der bekannte Kupferstecher Mathias Merian, welche durch die Herausgabe grossartiger im Kupferstich illustrirter Publikationen — es sei nur an die Reisewerke der ersteren, an die Topographien und das »Theatrum Europaeum« des letzteren erinnert — sich und ihrer Vaterstadt unsterblichen Ruhm bereiteten. Die Holzschneidekunst aber ging wie allenthalben so in Frankfurt mit Riesenschritten zurück, ganz abgesehen davon, dass sich auch dort die bösen Wirkungen des Barockstyles auf die Bücherornamentik sehr frühzeitig bemerkbar machten. Es ist nur untergeordnetes und geschmackloses Zeug, was uns die ferneren Zeiten darin an Neuem bieten.

INGOLSTADT



N dieser alten, einst weitberühmten bayerischen Universitätsstadt hatte die Kunst des Buchdrucks zwar schon im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts Eingang gefunden, doch ist ihre Bedeutung auf unserem Felde bis tief ins folgende eine ganz geringfügige. Anfangs der dreissiger Jahre errichtete jedoch der Mathematiker und Astronom Peter Apianus (Bienewitz), damals Professor an der Universität, in Ingolstadt eine Privatbuchdruckerei, deren Leistungen, wie in manchen anderen Beziehungen, so auch hinsichtlich ihrer künstlerischen Ausstattung, sehr verdienstlich genannt werden müssen. Es waren meist von ihm selbst verfasste mathematisch-astronomische Werke, welche aus derselben hervorgingen und auf deren künstlerische Illustration und Ornamentik er mit grosser Sorgfalt bedacht war. Als Zeichner für den Holzschnitt hatte er den Maler Michel Ostendorfer, einen vortrefflichen Künstler, der sich nach der Dürer'schen Schule gebildet hatte, gewonnen. Dieser fertigte ihm die Zeichnungen zu den zahlreichen Holzschnittillustrationen und Verzierungen, welche in seinen Erzeugnissen vorkommen. Unter dem Schmuckwerk der zweiten Art figurirt ein sehr schönes Holzschnittalphabet,*) dessen einzelne Buchstaben 48 Millim. im Geviert haben und mit Scenen aus der mathematischen und astronomischen Praxis sowie mit reicher Ornamentik versehen sind. Die Komposition des Ganzen ist sehr geistreich und gewiss nach Apian's eigener Angabe entstanden.

*) Proben daraus s. Tafel 78.

Ihm schliesst sich ein Kinderalphabet an, 26 Millim. im Geviert haltend und sehr zierlich gezeichnet. Auch die vielen Zierleisten in den: Inscriptiones ss. vetustatis, welche Apian im Jahre 1534 herausgab, ebenso die prächtigen Wappen, welche an der Spitze der die meisten seiner Werke begleitenden Dedicationen sich fast stets finden, sind Werke Michael Ostendorfer's. Hinsichtlich seiner Ornamentik war das reichste Erzeugniss Apian's das: Astronomicon Caesareum, ein mit Holzschnitten und Initialen aufs Eleganteste und überhaupt technisch so musterhaft ausgeführtes Buch, dass es seinem Drucker einen Ehrenplatz unter den zeitgenössischen deutschen Typographen einräumt. Apian's Offizin erlosch kurz nach dem Jahre 1540, wenigstens offenbart sich ihre Thätigkeit durch keine ferneren Erzeugnisse mehr.

Ingolstadt wurde später ein sehr produktiver Druckort. David Sartorius (Schneider, 1550—1592) und nach ihm sein Sohn Adam waren monopolisirte Buchdrucker der damals ganz in den Händen der Jesuiten befindlichen Ingolstädter Universität. Aus ihren Pressen ging eine Menge theilweise grossartiger Werke von Autoren dieses Ordens hervor, deren künstlerische Ausstattung übrigens von nur untergeordneter Bedeutung ist, wesshalb ihrer hier nicht weiter gedacht werden kann.

BERLIN.



NSERE Kaiserstadt fand im ersten Theile dieses Buches keine Stelle, weil in ihr die Kunst der Typographie erst spät, und zwar im Jahre 1540, eingeführt wurde. Das erste in Berlin gedruckte Buch war die auf direkte Veranlassung des grossen Churfürsten Joachim II. von Brandenburg verfasste, protestantische Kirchenordnung für die Mark Brandenburg, deren Herstellung dem von Wittenberg übersiedelten Typographen Hans Weiss übertragen war. Aber weder die Erzeugnisse noch der Bücherzierrath dieses ersten, sowie der ihm folgenden Berliner Buchdrucker des 16. Jahrhunderts verdienen besondere Beachtung. Nur während der Zeit (1571—1584), da der berüchtigte Abenteurer Leonhard Thurneysser zum Thurn als churfürstlich brandenburgischer Leibarzt in Berlin sich aufhielt und seine mehr oder weniger marktschreierischen Schriften herausgab, kam einiges Leben in die dortige Typographie. Thurneysser druckte diese Schriften in dem ihm vom Churfürsten eingeräumten sogenannten grauen Kloster theils selbst, theils liess er sie durch die Berliner Buchdrucker Michael Hentzsken und Nikolaus Voltz sowie durch Johann Eichhorn zu Frankfurt a. d. Oder herstellen. Einzelne derselben, wie sein Kräuterbuch, dessen erster und einziger Theil im Jahre 1578 von Michael Hentzsken in Berlin gedruckt wurde, sind mit Holzschnittillustrationen

und einigen Verzierungen versehen, als deren Meister der Formschneider Peter Hille aus Frankfurt a. d. Oder gilt. In die Bücherornamentik einschlägig ist eine hübsche Titelumrahmung dieses Meisters, welche in den Berliner Drucken Thurneysser's vorkommt und auf Tafel 79 wiedergegeben ist. Sie ist im Geiste des Jost Amman komponirt, steht jedoch qualitativ demselben weit nach.

Aehnlichen Bücherzierrath von Peter Hille trifft man in der Eichhorn'schen Offizin in Frankfurt a. d. Oder. Spätere Berliner Typographen, wie Christian Runge (1599 bis 1607) und sein Sohn Georg Runge (1607—40), verwenden allerlei nach deutschen und französischen Originalen kopirte Initialen, Leisten und Finalstöcke zur Ausschmückung ihrer Drucke. Dieselben sind sammt und sonders ohne irgend erheblichen Kunstwerth. Der Letztere illustrirte seine Erzeugnisse auch mit Kupferstichen, die ihm der brandenburgische Kupferstecher Peter Rollos, ein ziemlich mittelmässiger Künstler, lieferte.

Der Buchhandel selbst breitete sich in Berlin in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts aus. Eine Notiz des churfürstlichen Archiv-Vizeregistrators Johann Zernitz auf dem Titel seines Werkes über die 10 Burggrafen von Nürnberg brandenburgischen Stammes*) gibt an, dass das Werk bei den Buchhändlern**) Berlins zu haben sei, was auf die Anwesenheit solcher mit Sicherheit schliessen lässt.

BASEL.



BASEL verliessen wir am Schlusse einer für alle Zweige vervielfältigender Kunst höchst ruhmreichen Periode. Die grossartigen Schöpfungen seiner intelligenten Typographen, denen erprobte Männer humanistischer Gelehrsamkeit auf wissenschaftlichem, der grosse Holbein und seine Schule auf dem Gebiete der Kunst fördernd zur Seite standen, hatten ihm zu der Ehre verholfen, Hauptort des deutschen Buchdrucks zu werden. Auch in der nun folgenden anderen Hälfte des Jahrhunderts verliert die Stadt ihren Ruf als Pflanzstätte der Typographie nicht, indem an der Spitze ihrer Offizinen noch fortwährend thatkräftige Männer stehen, welche es sich angelegen sein lassen, den bewährten Ruf ihrer Vorgänger zu erhalten. So ist die Presse Johann Froben's unter der Leitung seines Sohnes Hieronymus, der Enkel Ambrosius und Aurelius, sowie des Nikolaus Episkopius und seiner Söhne Nikolaus und Eusebius in ebenbürtiger Weise bis zum Schlusse des Jahrhunderts in Thätigkeit. Ein Gleiches gilt von der Offizin Adam Petri's, welche unter dem Sohne Henric Petri und den Enkeln Sixtus und Sebastian bis ins folgende

*) Decem e familia Burggraviorum Nurnbergensium Elector. Brandenburgicor. eicones, eorumque res gestae etc. Fol. Berol., G. Rungius, 1628.

**) »Exemplaria prostant apud authorem ipsum, et Bibliopolas Berlinenses«

Jahrhundert in Ehren fortbestand; ebenso von derjenigen des Andreas Cratander und Johann Bebel, welche in Michael Isengrin einen ebenso thätigen als technisch gebildeten Nachfolger fanden.

Hinsichtlich ihrer dekorativen Ausstattung bieten aber die ferneren Erzeugnisse dieser älteren Offizinen des Neuen nur sehr wenig. Und selbst das Wenige ist von nur untergeordneter Bedeutung, indem es, mit alleiniger Ausnahme der Signete, fast ausschliesslich in Nachahmungen deutscher und französischer Originale besteht. Im Allgemeinen findet in denselben der Bücherzierrath der Holbein'schen Zeit, welchen wir bereits in ausgiebiger Weise kennen gelernt haben, noch fortwährende Verwendung.

Unter den neuauftauchenden Buchdruckern sind wohl mehrere, welche ihre Erzeugnisse moderner Anforderung entsprechend ornamentiren, doch lässt die Kunstweise ihrer Verzierungen, welche einheitlichen Charakter ganz und gar entbehrt, alsbald den Mangel einer eigenen Schule erkennen. In der That sind es nur Meister ohne stabilen Sitz und nur ab und zu in Basel sich aufhaltend, welche fernerhin für die dortigen Offizinen thätig waren; so Hans Rudolph Manuel Deutsch, Christoph Schweitzer, Tobias Stimmer u. A. Der bedeutendste Typograph Basels in dieser späteren Zeit war Johann Herbst*) [lat. Oporinus] (1541—1566). Seine Offizin, eine der thätigsten, welche Basel jemals besessen, reiht sich in Beziehung auf wissenschaftlichen Werth ihrer Erzeugnisse vollständig ebenbürtig denjenigen seiner grossen Vorgänger an, übertrifft dieselben aber noch an Schönheit und Korrektheit des Druckes. Namentlich aber hat Herbst sich auf unserem Gebiete Verdienste erworben, indem er der einzige Basler Buchdrucker im Zeitalter der Hochrenaissance gewesen ist, dessen Drucke mit originellem Schmuckwerk versehen sind. Zunächst war es die Prachtausgabe der Vesal'schen Anatomie, welche er, zum ersten Male vollständig, im Jahre 1543 brachte und mit reichem, eigens dafür komponirten Initialschmuck versah. Vier grosse 76 Mm. hohe und breite und siebzehn kleinere, je 38 Mm. im Geviert haltende Zierbuchstaben,**) in reizenden Kindergruppen verschiedene anatomisch-chirurgische Manipulationen symbolisirend, sind es, welche neben den grossen anatomischen Tafeln die Hauptzierde dieses schönst ausgestatteten Basler Druckes bilden. Der italienische Meister Johann von Calcar, ein Schüler Tizians, gilt als der Zeichner der Tafeln. Es unterliegt aber keinem Zweifel, dass ebenderselbe auch der Schöpfer dieser Initialen gewesen ist, dessen höchst geistreiche Komposition dieses grossen Künstlers nicht nur würdig ist, sondern den Gedanken an einen anderweitigen geradezu ausschliesst. Auch das prächtige Titelblatt,***) eine von dem Autor im Hörsaale der Universität vorgenommene Sektion in vortrefflichem Holzschnitt darstellend, ist gewiss ebenfalls von Calcar gezeichnet.

In der zweiten Ausgabe, welche Herbst im Jahre 1555 veranstaltete, sind sowohl dieses Titelblatt als auch die kleineren Initialen durch freie Kopien†) ersetzt. Letztere

*) Ein Epitaph in der Hauptkirche Basels, woselbst er begraben liegt, bezeichnet ihn als »Typographus doctus, operosus, elegans libris innvmeris« V. Grossii, vrbis Basil. epitaphia, 8. Ibid., 1622. (Pag. 21.)

**) S. Tafel 82, 83.

***) S. Tafel 81.

†) S. Tafel 84, 85.

sind etwas grösser und je 41 Mm. hoch und breit. Auch diese Kopien sind hinsichtlich ihrer Komposition nicht ohne Verdienst, da sie, von der vortrefflichen technischen Herstellung ganz abgesehen, einen gewandten Zeichner bekunden, welcher nicht nöthig hatte, sich sklavisch an die Formen der Originale zu binden.

Die kleineren Originalzierbuchstaben sowie das schöne Titelblatt der ersten Ausgabe (1543) kommen nicht mehr vor und scheinen daher in der Zwischenzeit zu Grunde gegangen zu sein. Die vier grösseren: I, O, Q, T, finden sich dagegen auch in der zweiten Ausgabe von 1555, in welcher sich noch ein fünfter — das V mit der Schindung des Marsias — dazu gesellt. Dieser letztere Buchstabe ist jedoch sicher nicht von Calcar, sondern von dem Zeichner der Kopien nach den kleineren hergestellt, mit deren Wesen und Technik er ganz übereinstimmt.

Ausser einem grossen Quantum minder werthvollen Initialschmuckes begegnen wir noch einem grösseren Zieralphabet*) mit Szenen aus dem Alten Testament in Herbst's Drucken. Es ist 49 Mm. hoch und breit, kommt aber niemals vollständig vor. Der Meister desselben scheint ein vaterländischer gewesen zu sein, welcher sich nach Holbein gebildet. An Letzteren erinnern mehrfach die Motive.

Zierleisten und Titeleinfassungen, wie sie die ältere Basler Schule den Offizinen so reichlich lieferte, sehen wir in der Herbst'schen, die erwähnten Titelblätter zu Vesal's Werk ausgenommen, nicht. Regelmässig dagegen begleitet deren Erzeugnisse ein Signet, den musizirenden Arion darstellend, welches je nach dem Format des Buches in grösserer oder kleinerer Zeichnung erscheint

Mit der Mitte der sechsziger Jahre finden wir eine weitere sehr thätige Offizin in Basel — die des Thomas Gwarin. Sie steht im Zusammenhang mit der ehemals Bebel-Isengrin'schen,**) deren Symbol — der Palmbaum — auch das ihrige ist.***) Anfänglich in ihren Erzeugnissen alten Basler sowie imitirten Zierrath französischer Schulen verwendend, findet sich in späteren Jahren, etwa von 1572 an, auch solcher deutscher Meister, namentlich Tobias Stimmer's in denselben. Die Bibelbilder, welche den Ruf dieses Meisters begründeten, erschienen bei Gwarin im Jahre 1576 zum ersten Male. Acht schöne Holzschnitteinfassungen, als Passepartouts darin benützt und architektonisch, figürlich und emblematisch verziert, sind sein hervorragendstes Schmuckwerk für diese Offizin.†) Mehr noch bekundet sich Stimmer's Thätigkeit in den Druckwerken des Peter Perna,††) dem sehr verdienstlichen zeitgenössischen Typographen Gwarin's. Titeleinfassungen, verzierte Portraits, Wappen, zwei Holzschnittalphabete und ein Signet, sämmtlich unverkennbare Kompositionen dieses erfindungsreichen Künstlers, schmücken

---

*) Eine Auswahl von 11 Stücken findet sich in: Nicephori Calixti historia ecclesiastica. Fol. 1553.

**) Gwarin, ein Belgier, flüchtete des protestantischen Glaubensbekenntnisses halber nach Basel und wurde Mich. Isengrin's Schwiegersohn.

***) Das Signet, welches Stockbauer und Reber, Beitr. z. Basl. Buchdr. Gesch., Basel, 1840, S. 157 als das Gwarin'sche bringen, ist nicht diesem Drucker, sondern dem Mathias Bienenvater (Apiarius) in Bern zugehörig.

†) Proben davon Tafel 87, 88..

††) Er war aus Lucca gebürtig und starb nach einem Epitaph in der Peterskirche am 16. August 1582.

dieselben.*) Auch für Sebastian Henricpetri, dem Enkel des aus Basels Frührenaissance uns bereits bekannten Adam Petri, zeichnete Stimmer ein vortreffliches Signet.**) Es ist dasselbe, welches Andresen***) als »Unbekanntes Symbol« citirt.

Noch verdient genannt zu werden der Buchdrucker Paul Queck, welcher in den siebenziger und achtziger Jahren mit dem Druckapparat Johann Herbst's fortarbeitet und in dessen Erzeugnissen wir daher dem Schmuckwerk des Letzteren wieder begegnen. Queck führte den Januskopf (Biceps) als Signet, wovon ein technisch wohlausgeführtes sich auf Tafel 85 findet.

Ganz werthlos sind die meisten Verzierungen der mit dem Schluss des Jahrhunderts noch folgenden Basler Typographen — eines Conrad Waldkirch, Leonhard Ostein, Hieronymus und Polycarp Gemusaeus, Jean Exercitier und Johann Jac. Gennath. Nur schlecht copirtes Zeug älterer deutscher, moderner französischer, sowie das abgenützte der alten Basler Schule findet sich bei ihnen.

ZÜRICH



ABEN wir in Zürich bei Christoph Froschauer die Bücherornamentik der Frührenaissance kennen gelernt, so begegnen wir dort auch in der Hochrenaissance einem Buchdrucker, welcher es sich angelegen sein lässt, durch kunstreiche Ausstattung seiner Erzeugnisse der in höchster Blüthe befindlichen Offizin des Erstlingstypographen gegenüber eine ebenbürtige Stellung einzunehmen — Andreas Gessner. (1535—60.) Seine Drucke, obwohl in der Anzahl weit geringer wie diejenigen seines grossen Konkurrenten, stehen diesen in qualitativer Hinsicht vollständig gleich, überteffen dieselben aber noch an Korrektheit und gefälliger Form. Dabei liebt es Andreas Gessner weit mehr als Froschauer, denselben durch dekorative Hilfsmittel besonderen Reiz zu verleihen. Reiches Schmuckwerk, hergestellt von den besten zeitgenössischen Züricher Künstlern und Formschneidern — es sei hier nur an Hans Rudolph Manuel Deutsch, Jos. Murer, Rud. Wyssenbach und Christoph Schweitzer erinnert — begleitet fast alle. Eines seiner brillantesten Erzeugnisse, die Kaiserbilder,†) ist überdies mit prächtigen Ornamenten des Nürnberger Meisters Peter Flötner aufs Reichste ausgeschmückt. Gessner erwarb die Stöcke derselben von Rudolph Wyssenbach, welcher nach dem

*) Proben davon s. Tafel 86, 89, 90, 91.
**) Tafel 92.
***) Peintre graveur III. Pag. 66 No. 140.
†) Imperatorum Romanorum etc. veriss. imagines Fol. 1559.

Tode Flötner's (1549) dieselben an sich gebracht hatte. Zu den schönsten Zierden der Gessner'schen Drucke gehören seine Signete.*) Dieselben stellen Wappenschilde mit den Emblemen des Todes, meistens in ebenso reicher als geschmackvoller Ornamentik und in verschiedenartiger Grösse und Form wiederkehrend, vor und finden sich gewöhnlich auf den Titel- sowie auf den Schlussblättern. In der Zeichnung vortrefflich, gebührt ihnen auch das Verdienst, wahre Musterblätter deutscher Formschneidekunst zu sein. Die Offizin wurde von den Söhnen Jakob und Tobias vom Jahre 1560 an fortgeführt.

STRASSBURG.



TRASSBURG, welches als deutscher Druckort auch im weiteren Verlaufe des 16. Jahrhunderts eine Vorzugsstellung einnimmt, indem es fast ohne Ausnahme den Vorgängern ebenbürtige Typographen sind, welche seinen Offizinen vorstehen, bleibt dagegen in Bezug auf die Bücherornamentik. wie so manche andere deutsche Stadt im Zeitalter der Hochrenaissance, wesentlich zurück. Wohl sind die Strassburger Drucke nach wie vor mit Illustrationen und Verzierungen ausgestattet, welche, hervorgegangen aus den Schulen der Altmeister Hans Baldung-Grien und Joh. Wechtlin, Beachtung verdienen. Aber diese Leistungen tragen auch fast ausschliesslich den Stempel der Schule und vermögen sich nur selten über das Niveau des Mittelmässigen zu erheben. Es gilt dies namentlich von dem verschiedenen Schmuckwerk, wie es in den Erzeugnissen des Johann Schott, Georg Ullricher, Balthasar Beck, Mathias Apiarius (Bienenvater) und anderer, besonders kleinerer Buchdrucker vorkommt. Die Dürftigkeit des Initialschmucks der Frührenaissance, auf welche ich schon hingedeutet habe,**) dauert auch in der Hochrenaissance fort. Entweder ist es das alte und abgenützte Material, das ferner verwendet wird, oder es sind die Basler Alphabete, welche in schwachen, wenn auch freien Kopien theilweisen Ersatz für das Alte bieten müssen. So lässt Georg Ullricher aus verschiedenen Holbeinischen Kinderalphabeten, wie sie in Valentin Curio's oder Henric Petri's Offizin in Basel sich finden, ein Metallschnittalphabet compiliren, dessen einzelne Buchstaben in fast allen seinen Drucken während der dreissiger Jahre der alleinige Schmuck sind. Johann Schott benützt zu gleicher Zeit Nachahmungen des grossen Dürer'schen Kinderalphabets und solche der Holbeinischen Todtentanzinitialen. Während die ersteren wenigstens in ihrer technischen Herstellung untadelhaft sind, tragen die letzteren in jeder Weise das unverkennbare Gepräge der Mittelmässigkeit.

---

*) S. Tafel 95. **) S. Bücherornamentik I. p. 47.

Schon die vierziger Jahre bringen uns in den deutschen Strassburger Drucken als Initialschmuck die grossen Frakturbuchstaben, welche von Schreibmeistern gezeichnet, nur von untergeordnet künstlerischem Werthe sind. Michael Herr's »Thierbuch«, von Balthasar Beck im Jahre 1545 gedruckt, bietet davon eine wahre Musterkarte in ungewöhnlicher Schweifung. Mit Beginn der fünfziger Jahre kommt dann französischer Einfluss zur Geltung. Die Initialverzierung der berühmten Offizin des Wendelin Rihel (1535—1554), sowie diejenige seiner Nachfolger Josias (1557—1584) und Theodosius Rihel (1571—1597) sind demselben schon ganz unterworfen.

Fast ebenso wenig künstlerisch anmuthend sind die Signete der Strassburger Offizinen in der Hochrenaissance. Wirklich schöne sieht man nur in den Druckwerken des Crato Mylius (Crafft Miller) und Wendelin Rihel's. Die Marke des ersteren*) stellt das Symbol der Stärke in der Gestalt eines Löwen vor, welcher mit der linken Vordertatze eine über dem Rücken liegende Säule balancirt, während die rechte einen Wappenschild ergriffen hat, auf welchem ein Hüftbild Samson's mit dem Eselskinnbacken sich befindet. Die Darstellung kommt, je nach dem Format des Druckes, in verschiedener Grösse und Form, stets aber vortrefflich in Zeichnung und Schnitt vor. Ueber ihren Meister kann ich leider keinen Aufschluss geben.

Auf Wendelin Rihel's Signeten ist stets eine geflügelte weibliche Figur dargestellt, welche in der rechten Hand einen Pferdezaum, in der linken ein Winkelmaass haltend, die »Mässigung« symbolisirt. Gewöhnlich steht sie auf einem Postamente, dessen Vorderseite mit dem Rihel'schen Wappenschilde verziert ist.

Wie die Crafft Miller's, so kommen auch die Signete W. Rihel's in verschiedener Grösse und Gestalt vor. Am hübschesten sind diejenigen, welche die Titel- und Schlussschriften seiner Drucke in den vierziger und fünfziger Jahren schmücken. Sie sind von David Kandel gezeichnet, einem sehr talentvollen Strassburger Meister, dessen die Kunstgeschichte bis jetzt kaum Erwähnung that, welcher aber als Künstler zu den merkwürdigsten Erscheinungen des Jahrhunderts zählt. Ohne Lehrmeister, aber beseelt von ebenso grossem Eifer als Liebe zur Kunst, erlernte er, ganz aus sich selbst, als Knabe das Zeichnen, worin er es in kurzer Zeit zu staunenswerther Fertigkeit brachte. Keiner bestimmten Schule sich anschliessend, zeichnen seine Arbeiten sich durch höchste Originalität aus. Sein Erstlingswerk, die Menge der Zeichnungen für das Bock'sche Kräuterbuch, welches Wendelin Rihel im Jahre 1545 zum ersten Male auflegte und in dessen Vorrede der Verfasser David Kandel's aufs rühmlichste gedenkt,**) bestätigt das und zeigt uns überdies die Vielseitigkeit dieses Künstlers. Die Zeichnungen der Pflanzen

---

*) S. Tafel 68.

**) In der zweiten, lateinischen Ausgabe von 1552 lautet die Kandel betreffende Notiz wörtlich: »Nostros vero comentarios Iconibus illustravit adolescentulus quidam Argentinensis Dauid Kandel nomine. Is enim Vuendelini Rihelij nostri sumptibus ad me Hornbachium concessit ubi herbarum, fruticum, arborumque imagines simplicissime, sed et ad imitationem uiuarum stirpium, quas illi proponebam, diligentissime expressit. Qui cum summa industria in hoc op re usus fuerit, pictoriamque artem nemine docente adeptus sit, quod multi Argentinenses norunt eamque indies magis magisque ita excoluerit ut industriae suae ipsum nec poenitere, nec pudere jure debeat, volui hoc loco mentionem ejus honestam facere. — Quantis uero laboribus, sumptibusque opus sit, in depingendis, exculpendis et imprimendis herbarum Iconibus, et honestissimus uir D. Vuendelinus Rihelius Typographus argentinensis, Dominus, amicus meus obseruandus satis expertus est.«

offenbaren ein für die Zeit ganz ausserordentliches Verständniss für naturgetreue Wiedergabe. Den köstlichsten Humor aber athmen die, dann und wann beigegebenen, auf die Eigenschaften der einzelnen Gewächse in medizinischer und landwirthschaftlicher Beziehung hindeutenden, oder mythologische, biblische und historische Reminiszenzen bietenden Staffagen. Es sei hier nur an die Szenen mit Noah, bei der Darstellung des Weinstockes, mit Pyramus und Thisbe bei derjenigen des Maulbeerbaumes, an den Bauerntanz unter dem Lindenbaum, sowie die sich der Beschreibung entziehende Szene unter dem Feigenbaum — alles Genrestücke genialster Art — erinnert.

In die Bücherornamentik einschlägige Kompositionen dieses merkwürdigen Meisters haben wir sehr wenige. Da übrigens der dekorative Theil seiner Arbeiten auch der schwächste ist, so beschränke ich mich darauf, in den Tafeln 100A & 100B, mehr mit Rücksicht auf die ihm in kunstgeschichtlicher Beziehung gebührende Stellung, als der Mustergiltigkeit halber, das ornamentirte Holzschnittportrait Bock's sowie ein paar Signete Wendelin Rihel's, welche zweifellos von seiner Hand sind, wiederzugeben.

Die Spätrenaissance wird in Strassburg auf dem Felde der Bücherillustration und Bücherornamentik durch Tobias Stimmer vertreten, dessen einschlägige Wirksamkeit wir bereits in Frankfurt und Basel kennen gelernt haben. Aus den thätigen Druckereien des Theodosius Rihel und Bernard Jobin's erschienen vom Jahre 1571 an bis zum Schlusse des Jahrhunderts die vielen bedeutenden, von ihm reich illustrirten und ornamentirten Werke, welche den altbewährten Ruf von Strassburgs Kunst und Strassburgs Typographie aufrecht erhielten. In die Bücherornamentik einschlägig sind ausser einigen Titelborduren die zahlreichen prächtigen Passepartouts, welche wir beispielsweise in den Ausgaben des Flavius Josephus, in Reussner's Icones virorum (Kontrafakturbuch) von 1587 und 1590, in den Effigies Romanorum Pontificum von 1573, zu denen der geistreiche Satyriker Johann Fischart den Text gab, in den schon vorher in Basel erschienenen Biblischen Figuren (4. und 5. Ausgabe, 1588 und 1590) u. A. ausgiebig kennen lernen. Proben davon habe ich bereits in den Tafeln 87 & 88 gebracht.

An originellem Initialschmuck ist die Spätrenaissance in Strassburg so arm oder noch ärmer als die Früh- und Hochrenaissance. Wohl hat Stimmer für Jobin ein, wahrscheinlich kompletes Zieralphabet mit alttestamentlichen Darstellungen (42 mm hoch und ebenso breit) gezeichnet, das aber schwerlich ganz zur Verwendung kam. Mir selbst sind nur die vier Buchstaben H M P V, von welchen die ersten zwei schon in Weigel's Holzschnittalphabet*) reproduzirt sind, und welche sämmtlich in dem Werke »Libri quator de scrupulis chronologorum« (Fol. Argentor., B. Jobin, 1575) sich finden, bekannt geworden. Trotz eifrigen Suchens in den vielen, mir durch die Hand gegangenen Strassburger Drucken jener Zeit fand ich weitere dazu gehörige Buchstaben nicht.

Der Schluss des 16. und der Beginn des folgenden Jahrhunderts verdrängt, wie allenthalben, so auch in Strassburg mehr und mehr den Holzschnitt, um fernerhin

---

*) S. 16 und 19.

sowohl zur Illustration, als zur theilweisen Ornamentik der Druckwerke dem Kupferstiche Platz zu machen. Wie in Frankfurt die Gebrüder De Bry und später die Familie Merian, so traten auch in Strassburg bedeutende Kupferstecher — es sei nur an Wendel Dietterlin, Jacob van der Heyden und Friedr. Brentel erinnert — auf, deren verdienstliches Schaffen über die hier gezogene Gränze hinausgeht, daher nicht mehr berücksichtigt werden kann.

NÜRNBERG.



IE Leistungen Albrecht Dürer's und Hans Springinklee's in der Bücherornamentik der Frührenaissance haben wir bei einigen Nürnberger Offizinen bereits kennen gelernt. Den Uebergang zur Hochrenaissance bilden dort auf unserm Gebiete die Initialverzierungen des bekannten Kleinmeisters Hans Sebald Beham für den Buchdrucker Johann Petrejus (1526 bis ca. 1552). Vom Jahre 1529 an kommen in den Druckwerken aus der Offizin dieses, nunmehr für lange Zeit bedeutendsten Nürnberger Typographen zwei Holzschnittalphabete vor, welche ohne Bedenken dem genannten Künstler zugeschrieben werden dürfen. Das eine,**) aus 19 Buchstaben, je 29 mm hoch und ebenso breit, bestehend, zieren mythologische und biblische Szenen. Das andere,**) welches ebenso viele, je 21 mm hohe und breite Buchstaben zählt, ist mit Kinderfiguren, phantastischen Gestalten, chimärischen Thieren u. a. geschmückt. Vereinzelt finden sich auch noch andere, nicht zu diesen beiden Alphabeten gehörende Buchstaben von der Hand desselben Meisters und in der nämlichen Offizin. So begegnete ich in dem Pandektenwerke des Gregor Haloander (5 Bde. 4 . Nürnberg, Joh. Petrejus, 1529) ausser fast sämmtlichen Initialen der eben genannten Alphabete einem prächtig ornamentirten, vorzüglich geschnittenen, 39 mm hohen und breiten I,***) in dem deutschen Vitruv desselben Druckers von 1548 einem ebenso grossen H, welche zwei Initialen möglicherweise einem dritten Beham'schen Alphabet angehören, dessen übrige Buchstaben jedoch mir bis jetzt unbekannt geblieben sind. Die beiden erwähnten Alphabete verwendet Petrejus Jahrzehnte hindurch mit Vorliebe. Die Signete, deren derselbe Drucker sich in den dreissiger Jahren bedient und welche in verschiedener Form und Grösse ein flammendes Schwert darstellen, das eine aus den Wolken greifende Hand senkrecht in die Höhe hält, gehören vielleicht ebenfalls Beham an, wenngleich bei der Einfachheit der Zeichnung der Charakter seiner Hand nicht prägnant genug hervortritt.

---

*) S. Tafel 97 u. Näheres darüber in der Tafelbeschreibung.
**) Tafel 97 A. u. wie oben.
***) S. Tafel 97.

Beham's Thätigkeit für Nürnberg hört, wie wir bereits wissen, früh auf, da seine Uebersiedlung nach Frankfurt schon um das Jahr 1535 geschah.

Die nun folgende Periode der Hochrenaissance bietet für uns in Nürnberg nicht viel des Neuen und Originellen. Die Kleinmeister, welche nach Hans Sebald Beham noch dort arbeiteten, lieferten fast gar keine Zeichnungen für den Formschnitt, noch weniger aber solche für die Bücherornamentik. Selbst Virgil Solis hat nur wenige Spuren einschlägiger Thätigkeit in seiner Vaterstadt hinterlassen und zeichnete fast ausschliesslich für Frankfurt, woselbst wir ihm schon begegnet sind. Die Verzierungen neu auftauchender Druckerfirmen, wie beispielsweise derjenigen Johann Berg's und Ulrich Neuber's, dann derjenigen Valentin Geisler's haben daher wenig künstlerisch Anmuthendes. Schlimmer noch sieht es in der Spätrenaissance aus. Jost Amman, welcher vom Jahre 1560 bis zu seinem Lebensende (1591) fast ununterbrochen seinen Wohnsitz in Nürnberg hatte, stand mit den dortigen Offizinen in fast gar keiner Berührung. Ausser dem bekannten »Kartenspielbuch« *) ist weder ein von ihm illustrirtes noch ornamentirtes und in Nürnberg gedrucktes Buch **) bekannt. Und so bieten die späten Offizinen hinsichtlich des dekorativen Theils ihrer Erzeugnisse nur Untergeordnetes. Durchgeht man voluminöse Werke, wie die von Leonhard Heussler vom Jahre 1578 bis zum Jahre 1591 gedruckte Ausgabe des Hans Sachs, so findet man ausser werthlosen Frakturinitialen nur Schlussleisten und Schlussvignetten, welche, von Modelschneidern hergestellt, sehr zweifelhaften Kunstwerth haben.

AUGSBURG.



DASSELBE Schicksal, das die Nürnberger Bücherornamentik erfuhr, trifft im Zeitalter der Hoch- und Spätrenaissance auch diejenige Augsburgs. Eine Glanzperiode, wie diese Stadt sie auf dem Kunstgebiete dem verdienstvollen Schaffen der Altmeister Hans Burgkmair, Hans Schäuffelein und Daniel Hopfer zu danken hatte, kehrt nicht wieder. Weder in der Illustration, noch in dem dekorativen Theile von Augsburgs ferneren Druckerzeugnissen finden sich Leistungen von hervorragender Meisterschaft. Der einzige bedeutende Maler, ***) der noch in die Hochrenaissance hinüberragt, Christoph Amberger, hat für den Holzschnitt überhaupt nicht gezeichnet; die Thätigkeit des aus Strassburg eingewanderten Meisters Heinrich Vogtherr offenbart sich fast nur in Jost Dienecker's Todtentanz; Dienecker selbst wird nach und nach ganz Drucker und Verleger. So

*) Nürnberg, Leonhard Heussler 1588. Facsimile-Reproduktion im Verlage von G. Hirth in München 1880.
**) Ob Jost Amman an dem Weigel'schen Trachtenbuch (1577) Antheil hat, steht noch in Frage.
***) Hans Burgkmair des Jüngeren Thätigkeit für Offizinen ist mehr als zweifelhaft.

sehen wir die Augsburger Kunst, soweit sie sich auf unserem Gebiete bewegt, mehr und mehr im Rückschritte begriffen.

Beweise genug liefern hiefür die Verzierungen der grösseren, fernerhin am Platze thätigen Buchdrucker Alexander Weissenhorn, Philipp Ulhard und Melchior Kriegstein, wie sie uns in deren Erzeugnissen vom Ende der dreissiger bis zu den sechziger Jahren geboten werden. Ausser den Burgkmair'schen und Hopfer'schen Initialen, Einfassungen und Zierleisten, welche darin nach wie vor in Anwendung sind, findet sich kein originelles Schmuckwerk. Statt dessen müssen, wie in so mancher anderen deutschen Stadt, Kopien Holbeinischer und anderer Kompositionen der Basler Schule den Augsburger Offizinen fernere Dienste leisten.

Die gleiche Kalamität herrscht in der Spätrenaissance. Michael Manger, der einzige grössere Augsburger Typograph, den das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts aufzuweisen hat, fand ebensowenig wie seine Vorgänger einen bessern Meister, welcher an der dekorativen Ausstattung seiner, sonst ganz verdienstlichen Drucke, in irgend hervorragender Weise hätte thätig sein können.

In einem einzigen Falle war es Jost Amman, welcher ihm eine Titeleinfassung zeichnete. Es ist diejenige zu Johann Fayser's Hippiatrie,*) welche er im Jahre 1576 druckte. Immerhin weist gerade dieser einzige Fall auf die Absicht Manger's hin, sich mit dem gesuchten Meister in Verbindung zu setzen. Dass seine Bemühungen keinen ausgedehnteren Erfolg hatten, daran trug wohl die Ueberlastung Jost Amman's mit Feyrabend'schen Aufträgen, welche fast jede anderweitige Thätigkeit ausschloss, die Schuld.

Mit dem Schlusse des Jahrhunderts sinkt die Holzschneidekunst in Augsburg mehr und mehr in's Handwerksmässige herab, so dass es den mittlerweile auftauchenden, mitunter ganz bedeutenden Kupferstechern — es sei hier nur des Alexander Maier, Lukas Kilian und Dominikus Kustos gedacht — ein Leichtes wurde, den Holzschnitt allmälig zu verdrängen und ihrer Technik sowohl für Bücherillustration als für Bücherornamentik Eingang zu verschaffen.

*) S. Tafel 96.



CÖLN.



ÖLNS Leistungen haben wir bis ins Zeitalter der Hochrenaissance verfolgt und verliessen es mit dem Schlusse der dreissiger Jahre, also zu jener Zeit, in welcher die Hauptthätigkeit des verdienten Anton von Worms (Woensam) für die Bücherornamentik abschliesst.

Betrachten wir diese Stadt im ferneren Verlaufe des Jahrhunderts hinsichtlich ihrer Stellung als deutscher Druckort, so müssen wir einen in jeder Beziehung mächtigen Aufschwung konstatiren. Nicht nur an Zahl ihrer Druckerfirmen, sondern auch an Qualität der Erzeugnisse wetteifert sie von nun an mit allen anderen deutschen Orten, um schliesslich noch im 16. Jahrhundert jenen hohen Rang einzunehmen, welchen sie unausgesetzt bis auf unsere Tage zu behaupten verstand.*)

Bezüglich der dekorativen Ausstattung ihrer Druckwerke blieben aber die Kölner Offizinen ebenso zurück wie diejenigen in den bereits betrachteten übrigen deutschen Städten. Köln hat nur den Vorzug vor ihnen, dass es wenigstens nicht immer das alte Material ist, welches in seinen späteren Druckwerken figurirt, sondern dass es offenbar darnach trachtet, auch den artistischen Theil seiner typographischen Leistungen, moderner Anforderung entsprechend, zu berücksichtigen. Leider rühren aber die meisten hier sich findenden Verzierungen, mögen sie aus Initialen, Titeleinfassungen oder Anderem bestehen, zum grössten Theile nicht von selbständigen Meistern, sondern von solchen her, welchen es an Kompositionsfähigkeit mehr oder weniger gebrach und welche daher, um den Ansprüchen der Buchdrucker Genüge zu leisten, die Motive für ihre einschlägigen Arbeiten sich von fremden, sowohl deutschen als ausländischen Meistern erborgten.

Dem entsprechend ist namentlich die Eigenschaft des zahlreichen Initialschmuckes, welchem wir in den Drucken von Hauptrepräsentanten späterer Kölner Typographie: Johann Birkmann jr., Gerwinus Calenius und den Quentel'schen Erben, Maternus Cholinus und Johann Gymnicus (III.) von den fünfziger bis zum Schlusse der achtziger Jahre begegnen. Wie bei ihren Vorgängern die Basler, Nürnberger, Hagenauer und Mainzer Alphabete der Frührenaissance, so finden wir bei ihnen diejenigen der Frankfurter, Mainzer, Pariser und Lyoner der Hoch- und Spätrenaissance kopirt oder in freier Nachahmung. Zu den wenigen Leistungen in selbständigem Bücherzierrath sind ausser ein paar Holzschnitteinfassungen die manchmal recht sauber ausgeführten Signete dieser Offizinen zu zählen. Sie sind das Werk zweier Monogrammisten, welche von den sechsziger bis in die achtziger Jahre in Köln arbeiteten. Der eine HE ist unter dem Namen Hans oder Johann von Essen bekannt

*) Ein ziemlich umfassendes Bild der Kölner Typographie bietet Merlo's Monographie »Die Buchhandlungen und Buchdruckereien zum Einhorn etc.« zu Köln. Ebd., 1876.

und zeichnete hauptsächlich für den Buchdrucker Gerwinus Calenius, welcher mit den Quentel'schen Erben in Gesellschaft war. Das früheste mir unter die Hand gekommene Blatt dieses Meisters ist eine hübsch gezeichnete Titelbordure mit der Erschaffung Adams und Evas, biblischen Szenen u. s. w.*) Sie trägt das Monogramm mit der Jahrzahl 1564. — Eine Marke für dieselbe Offizin, ebenfalls mit dem Zeichen versehen, gebe ich auf Tafel 92.

Der Andere ist der Monogrammist ꝧ, dessen Name unbekannt blieb und welcher ausser für Calenius auch für Arnold Birkmann jr. thätig war. Die Marke für Letzteren,**) welche das Zeichen trägt, kommt schon 1561 vor. Ein zierliches Holzschnittalphabet, welches am vollständigsten in dem mehrbändigen Surius'schen Heiligenleben***) sich findet und welches ich auf Tafel 99 und 99 A wiedergebe, ist eine gute, jedoch nicht selbständige Arbeit dieses Künstlers, indem die Motive zu demselben schon in den vierziger Jahren in einem gleich grossen Alphabet des Franz Behem in Mainz, später aber (Anfang der sechsziger Jahre) nach Letzterem kopirt, auch in Druckwerken Feyrabend's in Frankfurt vorkommen.

Unter dem Schmuckwerk des Johann Gymnicus (III.), sowie demjenigen des Maternus Cholinus sind höchstens die von Joh. von Essen gezeichneten Signete nennenswerth. Fast alles Uebrige besteht aus Nachahmungen und hat daher geringen Kunstwerth.

WIEN.



IN der altehrwürdigen österreichischen Kaiserstadt fand die Kunst des Buchdrucks verhältnissmässig spät Eingang, indem erst im Jahre 1482 mit der Presse hergestellte Bücher daselbst nachgewiesen werden können. Die ersten Wiener Drucke,†) welche sämmtlich von genanntem Jahre datiren, doch mit dem Namen des Typographen nicht versehen sind, wurden wohl von einem wandernden Buchdrucker ausgeführt und zwar um so wahrscheinlicher, als weitere Spuren irgend welcher typographischen Thätigkeit am Platze volle weitere zehn Jahre sich nicht mehr finden. Die erste stabile Presse erhielt Wien in derjenigen des Johann Winterburger (1492—1519). Schon dieser erste bekannte Typograph war es aber, welcher der Wiener Buchdruckerkunst den mächtigsten Aufschwung gab und sich dadurch die grössten Verdienste sammelte. Kaum gab es einen zeitgenössischen

*) S. Tafel 98 und Nagler's Monogr. III. 853, woselbst verschiedene andere Arbeiten des Meisters für Kölner Offizinen aufgezählt sind.

**) S. Tafel 92.

***) L. Surii, De probatis Sanctorum historiis. 6 voll. Fol. Colon., 1576—79.

†) S. Reichhart: Die Druckorte d. 15. Jahrh. 4. Augsb., F. Butsch, 1853 S. 20.

deutschen Typographen, in dessen Offizin wir einer so reichen Auswahl von grossen wie kleinen, gothischen wie römischen Typen begegnen, als in der seinigen. Seine liturgischen, namentlich seine prächtigen rothen und schwarzen Missaldrucke aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts können mit Fug und Recht als für die Zeit mustergiltig hingestellt werden.

Nicht minderes Verdienst erwarben seine Nachfolger Johann Vietor (1509—31) und Johann Singriener (1510—1545), welche in einer grossen Anzahl vorzüglicher Drucke theologische, classische und humanistische Literatur verbreiteten. Wesentlich unterstützt wurden diese frühen Typographen durch die Brüder Leonhard und Lucas Alantsee, welche um das Jahr 1510 in Wien eine der bedeutendsten deutschen Verlagsbuchhandlungen errichteten und die dortigen Pressen auf's ausgiebigste mit Aufträgen versahen. Ihr Geschäft dehnte sich bald so aus, dass sie ausser der heimathlichen auch Strassburger, Augsburger und Venetianer Pressen beschäftigten.

Wenn ich im ersten Theile dieses Werkes Wien einen Platz nicht einräumen konnte, so geschah dies, weil sein Kunstleben in der deutschen Frührenaissance noch zu wenig entwickelt war, die Leistungen vervielfältigender Kunst, so weit sie den Formschnitt betreffen, daher nicht gleichen Schritt halten konnten mit denjenigen der Typographie. Maximilian I., welcher sonst wie kein anderer deutscher Regent Kunst und Wissenschaft zu unterstützen verstand, hat in dieser Beziehung für seine Hauptstadt nur wenig gethan. Einerseits mag dies seinen Grund darin haben, dass der Kaiser zu unregelmässig dort Hof hielt, andererseits aber waren seine Beziehungen zu Albrecht Dürer in Nürnberg und Hans Burgkmair in Augsburg zu enge geknüpft, um eine Konkurrenz anderer, und besonders geringerer Künstler, irgendwo zuzulassen. Des kaiserlichen Mäcens entbehrend schreitet die Wiener Kunst daher nur langsam vorwärts und hat bedeutende Männer lange Zeit nicht aufzuweisen. Dem entsprechend ist die Eigenschaft dortiger Bücherillustration und Bücherornamentik während der Frührenaissance. Wohl hatten Vietor und Singriener einen fleissigen Formschneider in der Person eines gewissen Hans Rebell,*) welcher für ihre Drucke Holzschnittborduren, Leisten, Initialen und Signete schnitt, doch erweisen sich alle diese Dinge als Kopien oder Nachahmungen Augsburger, Basler, Strassburger und Hagenauer Meister, und sind daher kunstgeschichtlich von keinem grossen Werth.

Reicher und etwas origineller entfalten sich Illustration und Ornamentik in den Wiener Offizinen der Hoch- und Spätrenaissance. Mehr und mehr finden sich Künstler, welche Zeichnungen für Illustration und Verzierung der typographischen Erzeugnisse liefern, sowie geschickte Formschneider, welche die technische Ausführung besorgen. Aus den Pressen Michael Zimmermann's (1553—1565), Raphael Hofhalter's (1556—1560) und Blasius Eber's (1570—?) gingen zahlreiche Drucke hervor, deren künstlerische Ausstattung in jeder Beziehung verdienstlich ist. Eine reiche Auswahl

*) Der früheste mir bekannt gewordene Wiener Formschneider. Sein Monogramm, ein röm. H., in dessen Querbalken ein R schwebt, findet sich auf Formschnitten der Singriener'schen Offizin. Den Namen selbst lernte ich aus einer Zierleiste kennen, auf welcher derselbe, und zwar die einzelnen Buchstaben vertikal über einander stehend, ganz ausgeschrieben ist.

von Holzschnittornamentik bietet beispielsweise das Werk des Pritschenmeisters Heinrich Wirre über die Hochzeit des Erzherzogs Karl mit der Herzogin Maria von Bayern, welches aus Blasius Eber's Offizin im Jahre 1571 hervorging und an dessen nebenbei sehr reicher Illustration nur vaterländische Meister gearbeitet haben. Gegen Ende der siebenziger Jahre sehen wir auch Glieder der berühmten Augsburger Formschneiderfamilie Dienecker in Wien thätig. Das reich im Genre des Jost Amman illustrirte »Stamm- und Gesellenbuch« gab Samson Dienecker dort im Jahre 1579 zum erstenmale heraus. Sein Sohn Herkules Dienecker veranstaltete im folgenden Jahre und ebenfalls in Wien eine zweite Ausgabe davon. Gleichzeitig offenbart sich die Thätigkeit dortiger Formschneider auf dem Felde der Spielkartenfabrikation. Die verschiedenen Spiele des Wiener Kartenmalers Christoph Föster zählen zu den originellsten, die wir aus dieser Periode in Deutschland anfzuweisen haben.

Unter dem Bücherschmuckwerk der späteren Wiener Offizinen sind die Zierinitialen Michael Zimmermann's bemerkenswerth. Freilich sind sie noch nicht ganz selbständig, sondern mit Zuhilfenahme auswärtiger Vorlagen komponirt; doch bekunden sie immerhin erfreulichen Fortschritt. Auf Tafel 77 gebe ich die Abbildung eines von diesem Typographen häufig angewendeten Alphabetes.

MÜNCHEN.

NOCH langsamer als in Wien entwickelte sich die Buchdruckerkunst in München. Von den drei Typographen des 15. Jahrhunderts, welche dort Spuren ihrer Thätigkeit hinterlassen haben — es sind Hans Schauer (1482), Benedikt Puchpinder (1487) und Hans Schopsser*) (1497) — war nur der Letztere stabil, indem er bis in die zwanziger Jahre des folgenden Jahrhunderts in Wirksamkeit blieb. Schopsser druckte mit dem Apparate, dessen er sich mehrere Jahre früher schon als Augsburger Buchdrucker bedient hatte, in München einfach weiter. Von Ornamentalem ist in seinen Erzeugnissen nur wenig, was Anspruch auf Originalität machen könnte. Einige Holzschnitteinfassungen nach Augsburger Meistern und eine solche nach Albrecht Dürer**) sind fast Alles, was wir bei ihm finden. Andere in die gleiche Periode fallende Münchener Buchdrucker sind in Bezug auf Bücherornamentik gar nicht nennenswerth. Von einiger Bedeutung wird erst Adam Berg,

*) Es existiren, soviel mir bekannt geworden, überhaupt nur drei Münchener Drucke des 15. Jahrhunderts: Die »Mirabilia urbis Romae« (deutsch) von Hans Schauer, 1482, das »Beychtbuchlin« von Benedikt Puchpinder, 1487, und »P. Wann's Quadragesimale« von Hans Schopsser (ca. 1497).

**) Nagler (Monogr. I p. 205 No. 143) beschreibt das Original.

ein ausserordentlich geschickter, fleissiger und unternehmender Typograph, welcher von ca. 1560 bis zu Ende des Jahrhunderts in München druckte und es durch seine Kunst zu grossem Ansehen brachte. Die zahlreichen Drucke, welche aus seiner Presse hervorgingen, unter ihnen namentlich die grossartigen Musikwerke des berühmten Tonsetzers und herzoglichen Hofkapellmeisters Orlando di Lasso, sind fast durchweg reich mit allem möglichen Bücherschmuck versehen. Fraktur- und Zierinitialen, Einfassungen, Leisten und Finalstöcke in Holzschnitt wechseln in grosser Mannigfaltigkeit ab. Freilich findet sich darunter nur wenig Originelles, indem fast all diese Dinge in Nachahmungen guter Originale bestehen. Davon ausgenommen sind nur die Arbeiten des Monogrammisten NJ (Johann Nell?), welcher von den siebenziger bis in die neunziger Jahre eine grosse Anzahl von Zeichnungen für die Berg'sche Offizin anfertigte, die sich im Holzschnitt ausgeführt, in deren Erzeugnissen häufig finden. Derselbe Meister versuchte sich auch im Ornamentalen. Die Titelblätter zu dem grossen Werk Lasso's: »Patrocinium Musices« (1589), sowie die zahlreichen darin befindlichen Holzschnittinitialen sind von ihm. Bei aller Selbständigkeit bekunden diese Kompositionen leider bereits die Stylausartung, welche um jene Zeit mehr und mehr in Deutschland um sich griff. Ich bringe auf Tafel 101 eine Holzschnittbordüre dieses Künstlers, welche von diesem Missstand hinlänglich zeugt.

Ausser unserm Monogrammisten arbeitete auch Nicolaus Solis,*) Sohn des Virgil Solis, für Adam Berg. Von seinen Arbeiten, welche im Holzschnitte vervielfältigt sind, ist eine Kopie der Dürer'schen Passion, aus 24 Blättern bestehend, welche im Jahre 1571 erschien, die bekannteste. Auf dem Felde der Bücherornamentik war derselbe nicht thätig, dagegen hatte er einen guten Namen als Radirer. Unter seinen einschlägigen Arbeiten sind die 15 grossen Tafeln, welche die von Berg im Jahre 1568 herausgegebene Beschreibung der Hochzeitsfeierlichkeiten bei der Vermählung Herzogs Wilhelm V. mit Maria Renata von Lothringen schmücken, die bedeutendsten.

Der Kupferstecher Alexander Meier aus Augsburg war ebenfalls für Berg thätig. Die zwei grossen Radirungen in dem Werke: »Historien der Königreiche Hispanien etc.« (München, 1589), sowie die vier im selben Werk befindlichen ornamentirten kleinen Holzschnittportraits deutscher Fürsten sind sein Werk.

In Münchener Drucken des folgenden Jahrhunderts verschwinden Holzschnittillustration und Holzschnittornamentik mehr und mehr, um der sich rasch verbreitenden Technik des Kupferstichs Platz zu machen. Die Wirren des dreissigjährigen Krieges hatten aber wie allenthalben so auch in München den verderblichsten Einfluss auf die Typographie. Sie sank dort nach und nach auf eine niedrige Stufe herab, von welcher sie sich erst in unserem Jahrhundert, da aber mit voller Kraft, wieder aufzuschwingen vermochte.

---

*) Er übersiedelte um 1572 nach Augsburg, woselbst er noch mehrere Jahre die Kupferstecher- und Emaillirkunst ausübte. Belege hiefür sowie für die Thatsache, dass er wirklich Virgil's Sohn gewesen, finden sich im Augsburger Stadtarchiv.

DILLINGEN.



N Dillingen arbeitete um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein sehr produktiver Drucker Namens Sebaldus Mayer, dessen Erzeugnisse, vorwiegend katholisch theologischer Richtung, vielfach reich im Holzschnitte illustrirt, auch theilweise ornamentirt sind. Von ziemlicher Bedeutung sind seine in schönem rothem und schwarzem Drucke erschienenen liturgischen Werke und unter ihnen namentlich das Augsburger Diözesan-Missale vom Jahre 1555. Dieses ist mit mehreren prächtigen blattgrossen Holzschnitten, architektonischen Holzschnitteinfassungen, sowie mit vielen grossen und kleinen Holzschnittinitialen nach den Zeichnungen des vaterländischen Meisters Mathias Gerung, unrichtig auch Geron genannt, versehen.

Gerung gilt als Schüler Burgkmair's, ohne dass dafür irgend welche Beweise vorliegen. Viel wahrscheinlicher ist, dass er als junger Künstler zur Ausbildung nach Italien ging, dort längere Zeit verweilte und erst als gereifter Mann in die Heimath zurückkehrte. Dafür sprechen namentlich seine Arbeiten für die Bücherornamentik, welche alle den Charakter ausgearteter italienischer Renaissance tragen und offenbar unter dem Einfluss derjenigen Ugo da Carpi's oder dessen Schule entstanden sind. Ein Vergleich mit dem Schmuckwerke des letzteren Meisters und seiner Schüler, wie es sich in den Bibel-, Missal- und Breviardrucken Lucantonio Giunta's, sowie des Peter Liechtenstein in Venedig bereits in den ersten zwei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts findet, wird alsbald eine unverkennbare Uebereinstimmung mit denjenigen Mathias Gerung's ergeben.

Die auf Tafel 76 in Dreiviertelsgrösse wiedergegebenen, dem erwähnten Missale entnommenen Zierbuchstaben werden übrigens hinlänglich beweisen, wie weit die Formen dieses Künstlers hinter denjenigen, zu seiner Zeit in Deutschland üblichen, zurückblieben.



ITALIEN.



IT dem Eintritte der Hochrenaissance beginnt in Italien eine Periode üppigster Kunstblüthe. Unter dem Einflusse und dem Protektorate kunstsinniger Päpste und Fürsten, unterstützt durch ein lebenslustiges, für sinnlichen Reiz hochempfängliches Volk, wie durch den Reichthum des Landes, welchen dasselbe als Mittelpunkt abendländischen und als Vermittler morgenländischen Handels allenthalben sammelte, sehen wir als mittelbare Folge materieller Wohlfahrt in ihm die sorgfältigste Pflege geistiger Güter der Menschheit und unter ihnen in erster Linie diejenige der bildenden Künste.

Wie kein Land der Welt, fördert Italien, welches fortfährt, aus seinem Schoosse den grossen Meistern des 15. Jahrhunderts ebenbürtige Nachfolger zu zeugen, in allen Zweigen bildender Kunst Schöpfungen zu Tage, welche an Grossartigkeit, Fülle der Gedanken und technischer Fertigkeit Alles verdunkeln, was auf gleichem Gebiete in den übrigen Ländern Europas geschaffen wurde. Die Malerei, die Plastik, die Baukunst, sie standen alle auf einer Höhe der Vollendung, die nirgends ihres Gleichen fand.

Auf ebenso hoher Stufe der Entwicklung finden wir das Kunstgewerbe. Eine Elite von Meistern versteht es, auch darin Italien den Ruhm zu verschaffen, seine Erzeugnisse als mustergiltig allenthalben anerkannt, und daher vor allen anderen im Auslande geschätzt und gesucht zu sehen. Es sei hier nur an die Goldschmiedekunst, die Diamantschleiferei, die Glasfabrikation, die auf's höchste entwickelte Kunsttischlerei, die Tapetenweberei und die Waffenfabrikation erinnert. In Deutschland wie in Frankreich gehörte es zum guten Tone und galt als grösster Luxus, sich einschlägige Erzeugnisse aus Italien zu verschaffen. Massenhaft exportirte das Land dieselben durch die Vermittlung von Faktoreien grosser deutscher Handlungshäuser, wie die Fugger und Welser in Augsburg sie in Venedig und anderen südlichen Stapelplätzen gehabt hatten. Auf ihren Kriegszügen lernen überdies Fürsten und Adelige die herrlichen, durch unvergleichlich solide und geschmackvolle Arbeit sich auszeichnenden italienischen Waffen und Harnische kennen und bringen die Mailänder Rüstungen, die venezianischen

Schwerter, Hellebarden, Dolche, Schilde u. a. nach Deutschland, wo sie als mustergiltige Vorbilder kopirt werden. Was Benvenuto Cellini und Andere im Ciseliren und Graviren edler wie unedler Metalle und Steine geleistet, ist sattsam bekannt. Wer einmal die Gallerie der Offizien in Florenz besucht und nicht übersehen hat, das etwas versteckt liegende Seitenkabinet (»Gemme«) mit den Goldschmiedsarbeiten, lauter Prachtstücke in Bergkrystall, Onyx, Lapis Lazuli, Carniol und Jaspis geschnitten und auf's reizendste in ciselirtem oder emaillirtem Silber und Gold montirt, eingehend zu besichtigen, bekommt in kleinem Raume ein umfassendes Bild der grossartigen Leistungen des Südens in dieser Kunst während des 16. Jahrhunderts.

Nicht so vorgeschritten finden wir im Allgemeinen die vervielfältigenden Künste. Betrachten wir hier zunächst die Buchdruckerkunst, so vermissen wir an ihren Erzeugnissen vor Allem jene sorgfältige typographische Ausführung der früheren Zeit. Vergleicht man die würdige Ausstattung, die Uebereinstimmung in der ganzen Anlage des Buches, die fein geschnittenen Typen, das prächtige, fast pergamentartige Papier, den geschmackvollen Satz, kurz Alles, was wir in den Erstlingsdrucken Italiens so sehr bewundern, mit demjenigen, was uns darin in späterer Zeit, etwa von 1515 an, geboten wird, so wird man unschwer zur Erkenntniss gelangen, wie sehr im Allgemeinen die südlichen Erzeugnisse an Solidität und Geschmack verlieren. Gehen wir zur Illustration des Buches über, so fällt uns alsbald deren Dürftigkeit und künstlerische Bedeutungslosigkeit auf. Wie langweilig, in artistischer Beziehung untergeordnet sind doch oft die illustrirten Bücher der italienischen Druckerzeugnisse in den zwanziger und dreissiger Jahren. Steif, ausdruckslos und ohne Lebenswahrheit im Figürlichen, oberflächlich im Landschaftlichen und nicht selten selbst im Architektonischen, höchst mangelhaft in der Perspektive, dabei im Schnitte roh und unbeholfen, steht die Qualität der Bücherillustrationen in auffallendem Kontrast zu derjenigen, welche uns die Einzelblätter der grossen Meister, seien sie im Kupferstich oder im Formschnitt ausgeführt, bieten und lässt uns deren Theilnahmslosigkeit gegenüber den Offizinen schwer empfinden. Am schärfsten äussert sich diese Theilnahmslosigkeit darin, dass die Buchdrucker, um nur einigermassen den Ansprüchen gerecht zu werden, nicht selten zu dem fatalen Auskunftsmittel greifen müssen, durch Kopien nach deutschen Meistern die fehlenden Schöpfungen einheimischer Künstler in der Bücherillustration zu ersetzen. Es ist gewiss ein trauriges Zeichen für die Zustände italienischer Bücherillustration jener Zeit, wenn wir sehen müssen, wie in diesem Lande, welches so unverwelkliche Blüthen klassischer Kunst getrieben hatte, plötzlich wieder die Illustration deutscher Spätgothik möglich wird. Finden wir doch beispielsweise die Holzschnitte des Grüninger'schen Virgil's von 1500 in der Ausgabe Giunta's in Venedig vom Jahre 1525 und selbst in derjenigen von 1552 fast vollständig und sklavisch kopirt. Und dies zu einer Zeit, in welcher die Meisterwerke vaterländischer Kunst die herrlichsten Vorlagen geliefert, zu einer Zeit, in welcher, wie Lübke so treffend bemerkt: »die Verwandtschaft mit der antiken Kunst nicht mehr das Ergebniss des Studiums oder der Nachahmung, sondern der Ausdruck einer innern Uebereinstimmung war.

Auch aus den Erzeugnissen für die Bücherornamentik können wir lange Jahre einen Fortschritt nicht ersehen. Man behalf sich bis in die dreissiger Jahre des 16. Jahrhunderts mit dem, was die alten Meister darin geschaffen hatten. Einschlägige Arbeiten moderner Künstler und von nur einigermassen erheblichem Kunstwerth finden sich fast gar nicht. Man darf sich nur die Mühe nehmen, die italienischen Drucke aus jener Zeit einer Prüfung zu unterziehen. Unter einem Dutzend wird man kaum einen finden, dessen dekorativer Theil auch den bescheidensten Anforderungen entspricht. Welch abgenützte Waare und welch ewiges Einerlei von Zierrath müssen wir da fortwährend finden. Dabei herrscht eine Gleichgiltigkeit in der Anwendung der Initialen, welche oft nur allzu nahe an's Handwerksmässige streift. Müssen wir doch häufig sehen, wie gar nicht mehr darauf geachtet wird, ob der Zierbuchstabe auch alphabetisch der richtige ist. Umgekehrte A als V, verkehrt gestellte N als Z verwendet, sind nichts Seltenes. In einem Druck des bedeutenden Venezianer Buchdruckers Gregorio dei Rusconi vom Jahre 1514 fand ich den Zierbuchstaben O dadurch gewaltsam zum Q gemacht, dass man auf die roheste Weise mit dem Meissel ein Stück aus der Holzplatte herausstemmte, um durch die entstandene Lücke den Schweif des Q darzustellen. Aehnliche Verstümmelungen finden sich selbst an Leistenverzierungen, die man nicht selten der Grösse des Formats gewaltsam adaptirt. Daneben sind, wie in der Bücherillustration, Kopien nach deutschen Meistern nichts Seltenes. Einfassungen nach Dürer, Holbein und Burgkmair kommen in verschiedenen Offizinen vor.

Es wird auf diese Weise erklärlich, wie Italien, welches bis in's zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts wie für Deutschland so für Frankreich in der Bücherornamentik tonangebend gewesen, fortan nur mehr eine untergeordnete Stellung darin einnimmt. Frankreich, welches Italien bis zu diesem Zeitpunkt in allen seinen typographischen Erzeugnissen fast sklavisch nachgeahmt hatte, sahen wir, unterstützt durch seinen ritterlichen König Franz I., seine eigene Renaissance sich schaffen, deren Wirkungen sich zuallererst aus den Erzeugnissen vervielfältigender Kunst äusserten. Die Eleganz französischer Bücherornamentik zu den Zeiten eines Geofroy Tory, eines Bernard Salomon war in der That geeignet, Italiens einschlägige Dinge vollständig zu verdunkeln. Wenn Frankreich früher das italienische Ornament kopirt hat, kann es mit Genugthuung jetzt das Gegentheil bemerken, indem sowohl Tory's als Bernard's Zierrath sehr häufig in italienischen Offizinen nachgeahmt werden. Wie Deutschland mehr und mehr von Italien unabhängig geworden, haben wir ebenfalls in Erfahrung gebracht.

Eine etwas günstigere Periode beginnt mit dem Eintritte der Spätrenaissance in den vierziger Jahren. Es war um diese Zeit, als einige Druckfirmen entstanden, deren intelligente Inhaber in sehr hervorragender Weise für die Hebung der Buchdruckerkunst thätig wurden. Es sind dies: Giovanni und Gabriele Giolito, Comin da Trino, Agostino Bindoni, Francesco Marcolini, Vincentio Valgrisi und Giovanni Marchio Sessa in Venedig, Lorenzo Torrentino in Florenz und Antonio Blado in Rom. Diese Männer, deren Namen in der Buchdruckergeschichte leider gar nicht oder nur sehr flüchtig erwähnt sind, haben sich um Verbesserung ihrer Kunst in ganz

ausnehmender Weise verdient gemacht, indem sie sich nicht nur bemühten, sondern förmlich wetteiferten, dieselbe wieder auf jene hohe Stufe der Vollendung zu bringen, welche sie ehedem eingenommen hatte. Ihr Streben wurde auch mit vollständigem Erfolg gekrönt. Dafür zeugen insbesondere ihre vortrefflich ausgestatteten, praktischen, soliden und korrekten Ausgaben alter wie zeitgenössischer vaterländischer Dichter und Prosaiker.

Auch auf eine reichere Ornamentik der Drucke waren sie bedacht, doch finden wir in ihren, sowie in einer Menge anderer weniger bedeutender Offizinen den Bücherzierrath dem mehr und mehr sinkenden Geschmacke der Spätrenaissance angepasst. Werke von ausgesprochener Meisterschaft, wie wir sie in der Früh- und dem Anfange der Hochrenaissance so reichlich kennen gelernt haben, fehlen fernerhin fast ganz und nur in seltenen Fällen sind es noch grosse Meister, welche sich mit Zeichnen für den Formschnitt befassen. Obwohl dieser mittlerweile den höchsten Grad der Vollendung erreicht hatte, musste er doch, weit früher als in Deutschland, mehr und mehr der Technik des Kupferstichs, anfänglich nur für Illustration, später auch für die Ornamentik, weichen. Und während man eine ganze Reihe von guten italienischen Kupferstechern kennt, welche für die Offizinen unserer Periode in Thätigkeit waren — ich nenne nur Aeneas Vico, Girolamo Porro, Nicolo Nelli, Natale Bonifacio, Giulio Bonasone, Giacomo Franco und Agostino Carracci — sind die Namen sowohl der Zeichner für den Formschnitt als der Formschneider selbst zum grössten Theil in Vergessenheit gerathen.

Uebrigens bietet die späte italienische Formschnittornamentik des Guten und Schönen immer noch gar viel und ich habe versucht, in den Tafeln 102—111 ein zwar nicht umfangreiches, jedoch charakteristisches Bild davon wiederzugeben. Ist dasselbe weder qualitativ noch quantitativ demjenigen vergleichbar, das ich in der Frührenaissance zu bieten im Stande war, so möge das Angeführte ein Grund der Entschuldigung sein.





ERLÄUTERUNG DER TAFELN.

Tafel 1.

Holzschnitt-Einfassung von **Geofroy Tory**, für die Officin des Simon de Colines gezeichnet, und eine der frühesten Arbeiten des Meisters. Sie ist aus vier Leisten zusammengesetzt. Das Monogramm F mit der Krone in der oberen Querleiste deutet auf Franz I. Die rechte Seitenleiste ist hier im zweiten Zustande. Im ersten ist der innere Raum der beiden Täfelchen mit dem Vor- und Zunamen des Zeichners ausgefüllt. In Originalgrösse.

Tafel 2.

Fünfzehn Buchstaben in Metallschnitt und gepunzter Manier aus den zwei ersten von **Geofroy Tory** bekannten Zieralphabeten und verschiedenen Drucken der Colines'schen Officin entnommen. Die schönsten Abdrucke davon fand ich in Lefévre d'Estaples' Commentar zu den 4 Evangelisten, welchen Simon de Colines im Jahre 1522 zu Meaux druckte. In Originalgrösse.

Tafel 3—5.

Verschiedene Holzschnittborduren des vorigen Meisters, den **Heures** des Simon de Colines entnommen. Sämmtlich in Originalgrösse.

Tafel 6.

Holzschnittborduren auf gepunztem Untergrund mit Band- und Knotenwerk in italienischer Manier von **Oronce Fine** für die Colines'sche Officin gezeichnet. Eine der frühesten Arbeiten dieses Meisters und hier vielleicht nicht zum ersten Male verwendet. Der Wappenschild in der unteren Querleiste ist derjenige der Dauphinée. Aus dieser Provinz stammend, adoptirt Oronce denselben häufig als Embleme. Ausserdem sind die Delphine seine liebsten Dekorationsgegenstände. Sie kommen auf fast allen seinen Zeichnungen vor.

Tafel 7.

Holzschnittbordure des nämlichen Meisters für dieselbe Officin und die geistreichste, künstlerisch anmuthendste und technisch best ausgeführte Arbeit, die wir von dem trefflichen Künstler besitzen. Originalgrösse.

Tafel 8.

Holzschnittbordure des nämlichen Meisters für **Michel Vascosan** in Paris. Eine so selbständige Arbeit wie die vorige und nur in der Holzschnittausführung etwas rauher. Die Darstellung einer Buchdruckerpresse im inneren Raume mit der Bezeichnung »Prelum Ascensianum« ist Vascosan's Druckmarke, welche aus der Officin seines Schwiegervaters, des Josse Bade d'Asc in die seinige überging. Originalgrösse.

Tafel 9 & 10.

Holzschnitt-Initialen des nämlichen Künstlers für die vorige Officin. Im Buchstaben O des Meisters Portraitbüste mit Monogramm. Eine der frühesten und daher schwächeren Leistungen Oronce Fine's, an welcher altfranzösischer Einfluss nicht zu verkennen ist. In Originalgrosse.

Tafel 11.

Verschiedene Zierleisten französischer und italienischer Officinen. Die oberste und unterste sind aus **Robert Estienne's** Officin und gehören der Schule **Geofroy Tory's** an. Von oben herab die zweite ist von **Oronce Fine** und aus dessen »**Protomathesis**« (1532). Die dritte ist aus der venezianischen Officin der Erben **Lucas Ant. Giunta's** und kommt von dem Schluss der dreissiger Jahre an vor. Die vierte findet sich in den Verlagswerken des **Michel Sonnius** in Paris während der siebenziger und achtziger Jahre. Die fünfte und sechste gehören der Schule des **Bernard Salomon** an. Erstere trifft man in **de Tournes'**, letztere in **A. Vincenti's** Officin in Lyon in den sechsziger Jahren. Sämmtliche Stücke in Originalgrösse.

Tafel 12-14.

Zierbuchstaben, Zierleisten und das Signet der Officin des **Charles Estienne**. Die Compositionsweise ist die der Tory'schen Schule. Copien nach den Initialen finden sich in einer grossen Anzahl französischer und deutscher Officinen. In Originalgrösse.

Tafel 15.

Fünfzehn Zierbuchstaben aus Philippe Rithove's Officin in Paris, welche nur wenige Jahre (ca. 1552—1555) bestand, deren Drucke daher selten sind. Die vorliegenden, sehr zierlichen Stücke entnahm ich dem Werke: Gagnei, in IV evangelistas scholia. Fol. 1552. Sie sind in Originalgrösse.

Tafel 16.

Completes, sehr zierliches Alphabet mit Varianten aus der bedeutenden Officin des Sebastien Nivelle zu Paris, welcher über fünfzig Jahre (1550—1603) die Buchdruckerkunst und den Buchhandel daselbst ausgeübt hatte. Das in der Mitte der Tafel befindliche Signet ist dem Buchhändler Jean Ruelle in Paris (1544—71) zugehörig. Die dasselbe umgebende Bordure ist eine leichte aber sehr gefällige Arbeit französischer Spätrenaissance. Sämmtliche Stücke in Originalgrosse.

Tafel 17.

Signet Robert Estiennes' in frühester Form. Am Fusse desselben das Zeichen Tory's, wobei ich jedoch auf die S. 5 gemachte Bemerkung aufmerksam mache. Darunter befindet sich die prächtige Marke des berühmten Pariser Typographen Josse Bade d'Asc, welche wohl nicht mit Unrecht als ein Werk Albrecht Dürer's gilt. Beide Stücke in Originalgrösse.

Tafel 18.

Marke des Buchdruckers Jean Roigny in Paris, Schwiegersohnes des Josse Bade. Sie ist eine Nachahmung der vorigen und, obwohl sie das Zeichen der Tory'schen Schule trägt, keine sehr gelungene Arbeit. Geistreicher und künstlerischer ist das darunter befindliche Signet des Guillaume Desboys, eines bedeutenden Pariser Typographen, dessen Glanzperiode in die sechsziger Jahre des 16. Jahrhunderts fällt. Beide Stücke in Originalgrösse.

Tafel 19.

Oben links: die reizende Marke des Guillaume Morel, des bekannten Hofbuchdruckers für's Griechische (1543—64) in Paris. Kaum sichtbar unten das Zeichen des lothr. Kreuzes. — Oben rechts: Ein kleines Signet des Lyoner Buchdruckers Anton Vincenti aus den sechsziger Jahren. Oben in der Mitte: die gemeinschaftliche Marke der Pressen Anton Vincenti's und Hugues de la Porte in Lyon, während ihrer Vereinigung Anfangs der fünfziger Jahre in Anwendung. Darunter: das grosse Signet des Hugues de la Porte in Lyon, (1559), ein Meisterstück der Lyoner Schule, namentlich im Architektonischen von grosser Wirkung. Sämmtliche Stücke in Originalgrösse.

Tafel 20 & 21.

Zierbuchstaben eines mir unbekannt gebliebenen Pariser Typographen und in der französ. Ausgabe des Plutarch (Paris pour Abel Angelier) von 1584 verwendet. Die Motive derselben bieten wenig Selbständiges und sind grösstentheils frühern deutschen und französischen Meistern entlehnt, doch sind Zeichnung wie Formschnittausführung zart und gewandt und verleihen dem Ganzen einen eleganten Anstrich. Auf Tafel 21 befinden sich ausserdem noch einige zierliche Ornamente aus der Officin des Frederic Morel in Paris. (1578.) Sämmtliche Stücke in Originalgrösse.

Tafel 22.

Oben: Druckmarke des Pariser Typographen Sebastian Nivelle (1550—1603). Musterhaft in Zeichnung und Schnitt, reich ohne Ueberladung, in allen Theilen gleich wirkungsvoll, gehört sie zum Schönsten, dem wir an Aehnlichem in Frankreich begegnen. Um so mehr ist zu bedauern, dass ihr Meister unbekannt ist. Unten: Signet des Lyoner Typographen Clement Baudoin (1570). Beide Stücke in Originalgrösse.

Tafel 23.

Bordure mit Allegorien in Holzschnitt aus der Officin des Jean de Tournes in Lyon (später Genf). Dieses Prachtstück, das Werk eines vorzüglichen Lyoner Meisters, kommt schon im Jahre 1549 in Drucken des berühmten Typographen vor. So ziert es beispielsweise den Titel von Le Maires' Illustrations des Gaules in der Prachtausgabe, welche de Tournes in genanntem Jahre veranstaltete. In Originalgrösse.

Tafel 24.

Titeleinfassung in Holzschnitt aus der Officin des Guillaume Roville in Lyon (1558). Sie ist eine Arbeit des Monogrammisten C B (Claude Bezoard?) und wenn auch nicht fehlerfrei, doch in jeder Hinsicht von höchster Originalität, sowie von vorzüglicher Wirkung. In Orig.-Grösse.

Tafel 25 & 26.

Proben der Ornamentik Salomon Bernard's aus der Officin des Jean de Tournes in Lyon. Die vorliegenden, von der Fantasie wie von der Fertigkeit des berühmten Lyoner Meisters gleich günstig zeugenden Stücke sind der niederdeutschen Ausgabe der Ovid'schen Verwandlungen vom Jahre 1557 entnommen. Diese Ausgabe enthält die besten Abdrucke, die mir von diesen vortrefflichen Formschnittornamenten zu Gesicht gekommen sind. In Orig.-Grösse.

Tafel 27.

Das sehr schöne Signet des Lyoner Typographen Claudius Servanius (irrthümlich auf der Tafel G. Roville zugeschrieben), von einem unbekannten Meister ums Jahr 1550 gezeichnet und in den grossen rechtswissenschaftlichen Drucken, welche Servanius von den fünfziger bis in die siebziger Jahren lieferte, häufig verwendet. In Originalgrösse

Tafel 28.

Wappen der Grafen Fugger-Kirchberg-Weissenhorn in Holzschnitt. Zeichner wahrscheinlich Salomon Bernard. Es schmückt die Rückseite des Titels zu Jacob de Strada's Epitome thesauri antiquitatum etc. von de Tournes in Lyon im Jahre 1553 gedruckt und vom Verfasser einem Fugger dedicirt. In $^7/_8$-Originalgrösse.

Tafel 29.

Verschiedene Zierleisten in Holzschnitt aus der Lyoner Schule und in den Officinen von de Tournes und Anton Gryphius ebendaselbst in Verwendung. Das in der Mitte der Tafel befindliche Signet gehört dem letztern Typographen und kommt schon in dessen Vaters Sebastian Gryphius' Officin von den dreissiger Jahren an vor. Es könnte möglicherweise deutschen Ursprungs sein. In Orig.-Grösse.

Tafel 30.

Oben. Die schöne Marke des Guillaume Roville in Lyon, hauptsächlich in den sechsziger Jahren verwendet und wahrscheinlich ein Werk Salomon Bernards. Unten: Marke, welche in Verlagswerken des Pierre Landry in Lyon vorkommt, demselben aber schwerlich gehört, sondern sich wahrscheinlich auf einen mir unbekannten Drucker bezieht. Beide Stücke in Originalgrösse.

Tafel 31.

Zierleisten von Salomon Bernard. Die obern drei kommen in Anton Vincenti's, die untern drei in Guillaume Roville's Officin in Lyon vor. Sämmtliche Stücke in Originalgrösse.

Tafel 32.

Holzschnittbordure von Salomon Bernard für die de Tournes'sche Officin. In Originalgrösse.

Tafel 33.

Holzschnitt-Portraits der Juristen Aemil Ferretti und Andreas Tiraquelle, vermuthlich von Salomon Bernard. Sie sind den bei Macé Bonhomme (1553) und Cl. Senneton (1559) in Lyon gedruckten Werken der Beiden entnommen und schmücken die Rückseite der einzelnen Titel. In Originalgrösse.

Tafel 34.

Zwölf verschiedene Ornamente aus der de Tournes'schen Officin, als deren Meister ebenfalls Salomon Bernard gelten darf. Welch grossen Anklang namentlich die zierlichen Vignetten fanden, dafür zeugt die Menge von Nachahmungen, welche sich davon in französischen, deutschen und italienischen Officinen finden. In Originalgrösse.

Tafel 35—37.

Proben des herrlichen Initialschmuckes der de Tournes'schen Officin in Lyon von den fünfziger bis in die siebenziger Jahre und aus Salomon Bernards Schule, theilweise wohl auch von ihm selbst. Die kleineren, der auf Tafel 37 befindlichen Buchstaben tragen mit Ausnahme des A sämmtlich ein Monogramm von der Form eines Lamdas. Auf letzterer Tafel befindet sich auch das hübsche Signet des Pariser Typographen Michel Fezandat (1540—1552?). Sämmtliche Stücke in Originalgrösse.

Tafel 38.

Oben links: Die bekannte Marke des königlichen Hoftypographen Jean de Tournes in Lyon, des grössten und verdienstvollsten Buchdruckers, den diese Stadt je gehabt. Sie ist wahrscheinlich von Salomon Bernard selbst und hier in der grössten bekannten Form wiedergegeben. Ihr zur Rechten eine Marke des zeitgenössischen und ebenfalls bedeutenden Lyoner Druckers Scipio de Gabiano. Unten links: die Marke des Pietro da Fino, eines Venetianer Buchdruckers während der sechsziger Jahre. Sie ist dessen Danteausgabe von 1568 entnommen. Ihr zur Rechten das schöne Drucksignet der Charlotte Guillard, Wittwe des bekannten frühen Pariser Typographen Berthold Rembolt (1491—1518) und dann des Claude Chevallon (1541—56).

Tafel 39.

Prächtig ornamentirtes Alphabet aus Jean de Tournes' Officin in Lyon (1576) und Salomon Bernard's Schule angehörig. In Originalgrösse.

Tafel 40.

Prächtige Holzschnittbordure des Monogrammisten G L für die De la Porte'sche Officin in Lyon, vermuthlich hier nicht in erster Anwendung, da sich Werke des nämlichen Meisters schon fast dreissig Jahre früher in der gleichen, sowie in der Officin des Guillaume Roville finden. In Originalgrösse.

Tafel 41.

Zierliches Holzschnitt-Alphabet aus Macé Bonhommes' Officin in Lyon (1566) von einem unbekannten Meister, dessen Kunstweise sich mehr der Pariser als der Lyoner Schule nähert. Auch in Drucken mit Claude Senneton's Adresse (Lyon) finden sich Buchstaben dieses Alphabets. In Originalgrösse.

Tafel 42.

Zieralphabet in Holzschnitt und im Geschmacke französischer Spätrenaissance, aus Guillaume Roville's Officin in Lyon, von etwa 1561 an verwendet und wohl der Schule des Salomon Bernard entstammt. In Originalgrösse.

Tafel 43, 44 & 44a.

Proben des Initial-Schmuckes Christoph Plantins in Antwerpen. Sie sind, mit Ausnahme der beiden Buchstaben E und O, welche auf Tafel 44 ganz oben befindlich und von Peter van der Borcht sind, das Werk eines unbekannten Meisters, welcher die Richtung der französischen Spätrenaissance einschlägt. Das auf Tafel 43 befindliche Signet gehört ebenfalls Plantin zu. Der berühmte Typograph bediente sich stets des gleichen Symbols, welches übrigens gewiss in fünfzigerlei Grössen und Gestalten bei ihm vorkommt. Sämmtliche Stücke in Originalgrösse.

Tafel 45a.

Zwei Symbole des Frankfurter Typographen Christian Egenolph (1546). Sie sind in Holzschnitt und wahrscheinlich das Werk des Hans Sebald Beham, welcher für Egenolph von 1535—1550 zeichnete. In Originalgrösse.

Tafel 45b.

Bordure der Egenolph'schen Officin in Frankfurt a. M., aus 6 Holzschnitten und 2 Holzschnittleisten zusammengesetzt. Auf die letzteren wird sich das Augenmerk des Beschauers alsbald richten. Sie sind unzweifelhaft das Werk Hans Sebald Beham's und in jeder Beziehung zu dessen besten Compositionen zu zählen. In Originalgrösse.

Tafel 46.

Das schöne Holzschnitt-Alphabet des Monogrammisten HB in Hans Sebald Beham's Manier um's Jahr 1542 für Christian Egenolph's Officin angefertigt und in dessen Frankfurter wie Marburger Drucken verwendet. Weigel (Altd. Holzschnitt-Alphabet S. 32) vermuthet in Joh. Oporinus, dem bekannten Basler Typographen, den Meister; Nagler (Monogr. III. S. 517) lässt denselben die

Richtung des Holbein einschlagen und in Basel leben. Was des Ersteren Ansicht betrifft, so ist schwerlich anzunehmen, dass Joh. Oporinus (Herbst), welchem in seiner produktiven Officin mehr als genug Gelegenheit geboten war, etwaige eigenhändige Produkte der Formschneidekunst zu verwerthen, für einen Konkurrenten gearbeitet hätte. Abgesehen hievon kann Joh. Herbst das Innehaben der Formschneidekunst bis jetzt nicht nachgewiesen werden. Was Nagler's Angabe anlangt, so ist auf den ersten Blick ersichtlich, dass der Meister dieses Alphabets nicht die Holbeinische, sondern die Beham'sche Richtung einschlägt. Aus diesem Grunde glaube ich auch, dass unser Monogrammist viel eher in Frankfurt als in Basel zu suchen ist. Weigel citirt 16 Buchstaben des vorliegenden Zier-Alphabets. Mir ist es gelungen, nach und nach 18 Stücke zusammenzubringen. Es fehlen nur G und die dem V etwa noch folgenden, welche mir nie zu Gesicht kamen. Schlechte Kopien finden sich in Sebastian Gryphius' Officin in Lyon. In Originalgrosse.

Tafel 47.

Titel-Einfassung in Holzschnitt von Virgil Solis für die Bibel Sigmund Feyrabend's von 1563 gezeichnet. Sie ist eines der wenigen aber auch eines der prächtigsten Stücke solcher Art, die wir von diesem Meister haben. Die Holzschnitt-Ausführung ist ein Werk des vorzüglichen Formschneiders S F (Sigmund Feyrabend??). In Originalgrösse.

Tafel 48, 49 & 50.

Sechs Holzschnitte aus derselben Bibel. Die Darstellungen wie die ornamentirten Passepartouts, welche dieselben umgeben, sind vom Meister der vorigen Tafel. Sämmtliche Stücke in Originalgrösse.

Tafel 51.

Ornamentirter Holzschnitt »das Juristencollegium« von Jost Amman. Zu den geistreichsten und wirkungsvollsten Schöpfungen des Meisters gehörend, ziert der Gegenstand, so viel mir bekannt etwa von 1570 an, die Vorreden oder Anfänge juristischer Werke aus Sigismund Feyrabend's Verlag. Auch freie Copien davon finden sich bei demselben Buchhändler. Der unterhalb befindliche verzierte Finalstock gehört ebenfalls S. Feyrabend zu, sein Meister ist unbekannt. In Originalgrösse.

Tafel 52.

Drei Signete Jost Amman's für Sigismund Feyrabend. Das in der Mitte befindliche ist eines der frühesten Werke des Meisters für diesen Drucker. In Originalgrösse.

Tafel 53.

Oben: Signet Jost Amman's für Hieronymus Feyrabend in Frankfurt (1567). Unten: Marke Tobias Stimmers für Sigism. Feyrabend (1577). Beide in Originalgrösse.

Tafel 54a.

Reiche Holzschnitt-Einfassung Jost Amman's für Sigismund Feyrabend (1574). Oben die bekannte Sage von den nach der Leiche ihres Vaters schiessenden Königssöhnen, darunter links die Justitia mit ihren Emblemen, rechts die Aequitas ebenso. In der Mitte unten Feyrabend's Symbol und im Schweifwerk zur äussersten Rechten und Linken die Zeichen des Meisters. In Originalgrösse.

Tafel 54b.

Wappen des Bischofs Johann Egolph von Augsburg in Holzschnitt. Diese prachtvolle Komposition Jost Amman's ziert die Spitze der Dedikation von Tiraquelle's Werken (1574) an genannten Kirchenfürsten seitens des Sigmund Feyrabend. In Originalgrösse.

Tafel 55

Verziertes Portrait des Andreas Tiraquelle in Holzschnitt von Jost Amman, den bei S. Feyrabend im Jahre 1574 erschienenen Werken des berühmten Juristen entnommen (vgl. Tafel 33). In Originalgrösse.

Tafel 56, 57 & 58.

Jost Amman zeichnete für Frankfurter Officinen drei Zier-Alphabete. Das erste besteht aus 20 durchschnittlich 50 mm hohen und 46 mm breiten Buchstaben (A, E, F, I, O, V haben Varianten) und enthält Darstellungen aus der Mythologie und Antike. Das zweite enthält ebensoviele 32 mm hohe und 30 mm breite Buchstaben, welche theils mit biblischen, theils mit profanen Darstellungen versehen sind. Das dritte, aus je 20 mm hohen und 20 mm breiten Buchstaben bestehend, ist fast ausschliesslich ornamentaler Natur. Sämmtliche Buchstaben dieser drei Alphabete kommen in Originalen nur vom Jahre 1567 bis zum Jahre 1570, und zwar in den Officinen des Martin Lechler und Peter Fabritius vor. Vom Jahre 1571 sieht man sowohl in Frankfurter als auch in Kölner, Strassburger, Augsburger, Marburger und Basler Officinen nur mehr Kopien verwendet, welche theilweise so täuschend sind, dass sie sich nur mit Zuhilfenahme der Loupe von den Originalen unterscheiden lassen. Das auf Tafel 56—58 mit Varianten befindliche Alphabet ist nach dem ersten und grössten und zwar nach dem Originale reproduzirt, von welchem es mir im Laufe der Jahre gelungen ist, ein completes Exemplar zusammenzubringen. Von Andresen nicht citirt. In Originalgrösse.

Tafel 59.

Titelblatt in Holzschnitt von Jost Amman, für die Liviusausgabe Feyrabend's vom Jahre 1568 komponirt und zweckentsprechend mit Darstellungen aus der römischen Geschichte versehen. Eine frühe und mit grosser Sorgfalt durchgeführte Arbeit unseres Meisters für Bücherornamentik. In $^7/_8$ der Originalgrösse.

Tafel 60.

Zwei Signete Jost Amman's für Sigism. Feyrabend (1568). Das untere namentlich im Landschaftlichen sehr schön. In Originalgrösse.

Tafel 61.

Titelverzierung mit Orpheus, Hercules, Ptolemäus etc. von Jost Amman. In der Mitte Feyrabend's Symbol, am obern Theile, namentlich am Kopfe, leider nicht recht gelungen und vom Formschneider verfehlt. Das Zeichen ist links unten oberhalb des Adlers. In Originalgrösse.

Tafel 62.

Zierleisten Jost Amman's mit Darstellungen aus der Antike und dem Alten Testament, vom Jahre 1571 an in Feyrabend'schen Verlagswerken verwendet. Sämmtlich in Holzschnittausführung und hier in Originalgrösse wiedergegeben.

Tafel 63.

Zierleiste mit Motiven aus Ovid's Verwandlungen von Jost Amman. Darunter das Wappen des Wolfgang Albert von Würzburg, Domherrn zu Bamberg und Würzburg, vom gleichen Meister und dem Werke: Corpus selector. tractatuum de pignoribus etc., welches Feyrabend i. J. 1586 herausgab und genanntem Prälaten dedicirte, entnommen. In Originalgrösse.

Tafel 64.

Oben: Signet Jost Amman's für Sigismund Feyrabend in Frankfurt a. M. Unten: Ebensolches für denselben in seiner Vereinigung mit Johann Herbst (Oporinus) in Basel. Beide in Originalgrösse.

Tafel 65.

Holzschnitteinfassung mit Salomos Urtheilsspruch und Ornamentik von Jost Amman. Vorzügliche Anordnung des Stoffes, sorgfältige Zeichnung und Reichthum des Ornamentalen sind die hervorragendsten Eigenschaften dieser wirkungsvollen Komposition. In Originalgrösse.

Tafel 66.

Feyrabend's letzte von Jost Amman gezeichnete Marke, meines Wissens erst vom Jahre 1590 an, dem Todesjahre Feyrabend's, in Anwendung. Eine zwar ausschweifende, aber brillante Komposition. In Originalgrösse.

Tafel 67.

Holzschnitteinfassung mit dem Urtheil des Paris und mythologischen Figuren von Jost Amman. Obwohl ohne Zeichen (das Monogramm H S unterhalb Feyerabend's Symbol bezieht sich auf den Formschneider) ist nicht daran zu zweifeln, dass sie von seiner Hand ist. Andresen citirt sie nicht. In Originalgrösse.

Tafel 68.

Oben. Die schöne Marke des Strassburger Druckers Crafft Myller vom Jahre 1537 in Holzschnitt von einem unbekannten Meister. Unten: Jost Amman's Marke für Sigmund Feyrabend in seiner Gesellschaft mit Weigand Han und Georg Rab. Eines der frühesten und geistreichsten Signete des Meisters. In Originalgrösse.

Tafel 69.

Oben: Signet Sigismund Feyrabends, in architektonischem, allegorischem und ornamentalem Rahmen von Tobias Stimmer und von etwa 1574 an in Verwendung. In Originalgrösse. (Fehlt bei Andresen.) Unten: Signet desselben Buchhändlers von Jost Amman. Eine der spätesten Arbeiten dieses Meisters für Feyrabend, in welcher Manierirtheit und Ausschweifung bereits stark bemerkbar sind. In $^9/_{10}$ der Originalgrösse.

Tafel 70.

Oben: Gemeinschaftliche Marke Sigismund Feyerabend's, Weigand Han's Erben und Georg Rab's von Jost Amman (1568). Unten: Feyrabend's Marke in seinem Gesellschaftsverhältniss mit Heinrich Tack und Peter Fischer (1587), ebenfalls von Jost Amman. Beide in Originalgrösse.

Tafel 71.

Oben links: Marke Sigismund Feyrabend's in seiner Gesellschaft mit Heinrich Tack und Peter Fischer (1587) von Jost Amman. Rechts: Marke desselben Buchhändlers von Virgil Solis (1565). In der Mitte und unten zur Rechten: Zwei weitere Signete Feyrabends von Jost Amman. Unten links: Signet des Züricher Typographen Andreas Gessner vielleicht von Christoph Schweitzer. In der Mitte: Marke des Cölner Buchdruckers Arnold Birkmann. Sämmtliche Stücke sind in Holzschnittausführung und in Originalgrösse wiedergegeben.

Tafel 72.

Oben: Signet Sigismund Feyrabends in seiner Gesellschaft mit Simon Hutter in Frankfurt, von Jost Amman und zu den frühesten Arbeiten dieses Meisters zählend, da es schon von 1564 an vorkommt. In Originalgrösse. Unten: Marke für denselben Buchhändler von dem Meister Melchior Lorch, welcher um das Jahr 1577 kurze Zeit in Frankfurt arbeitete. Sein Zeichen befindet sich zur Linken im Holzwerk der Einfassung. Das Monogramm zur Rechten ist dem Formschneider Lucas Maier zugehörig. In $^9/_{10}$ der Originalgrösse.

Tafel 73.

Ornamentirter Stammbaum von Jost Amman, der Feyerabend'schen Ausgabe der Coutumes de Bourgogne (ca. 1574) entnommen. Von Andresen nicht citirt. Der darunter befindliche zierliche Finalstock ist wohl eine Arbeit des Virgil Solis. Kopien davon finden sich in einer Menge deutscher Officinen in dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts. In Originalgrösse.

Tafel 74.

Holzschnittbordure Jost Amman's für Sigismund Feyrabend (1577.) Trotz aller Ausschweifung eine grossartige, von ebensoviel Fantasie als Fertigkeit zeugende Arbeit. Das, unterhalb des Künstlermonogramms, in der Mitte unten befindliche Zeichen ist das des Formschneiders Lucas Mayr. In Originalgrösse.

Tafel 75.

Oben: Symbol des Sigismund Feyrabend von Jost Amman, die Fama hier ungewöhnlicher Weise in Begleitung eines Adlers. Unten: Symbol Tobias Stimmer's für denselben, in Zeichnung wie im Schnitt gleich vorzügliche Arbeit. Tadellose Abdrücke davon sind sehr selten, da der Holzstock kurze Zeit nach der Anfertigung einen starken Sprung bekam. In Originalgrösse.

Tafel 76.

Zwölf Zierbuchstaben in Holzschnitt aus Sebald Mayers Officin in Dillingen und dessen Augsburger Missale vom Jahre 1555 entnommen. Ueber ihren Zeichner Math. Geron habe ich bereits S. 41 Auskunft gegeben. Das Ganze in $^3/_4$ Originalgrösse.

Tafel 77.

Holzschnittinitialen aus der Officin des Michael Zimmermann in Wien von einem unbekannten Meister und in den sechsziger Jahren des 16. Jahrhdts. in Anwendung. In Originalgrösse.

Tafel 78.

Zierbuchstaben Michel Ostendorfer's in Holzschnitt und von diesem Meister um's Jahr 1533 für die Officin des Peter Apianus in Ingolstadt gezeichnet. Einzelne Buchstaben des grössern Alphabets finden sich in den meisten Drucken Apians, komplet sind sie in dessen Astronomicon Caesareum von 1540 enthalten. In Originalgrösse.

Tafel 79.

Titelverzierung in Holzschnitt aus der Officin des Berliner Typographen Michael Hentzken, 1578. Sie ist von dem Formschneider Peter Hille aus Frankfurt a. Oder gezeichnet und geschnitten. Das Zeichen des Meisters findet sich zur Linken des in der Mitte befindlichen geflügelten Knaben. In $^3/_4$ der Originalgrösse.

Tafel 80.

Zierinitialen aus der Officin des Hans Lufft in Wittenberg und während der fünfziger, sechsziger und siebenziger Jahre in Anwendung. Für die Lufft'sche Officin arbeitete damals der Meister Hans Brosamer, dessen Werk diese Initialen jedoch schwerlich sind, da deren Kunstweise weit mehr an die Arbeiten des Peter Flötner, nebenbei aber auch an französische Verzierungsart erinnert. In Originalgrösse.

Tafel 81.

Titelblatt in Holzschnitt, frei nach Johann von Calcar kopirt und der Ausgabe von Vesal's Anatomie entnommen, welche der Buchdrucker Johann Herbst (Oporinus) in Basel im Jahre 1555 veranstaltete. Dasselbe ist hier in $^3/_4$ der Originalgrösse wiedergegeben.

Tafel 82.

Die kleineren Holzschnitt-Initialen des Joh. von Calcar für die Herbst'sche Vesalausgabe von 1543. In Originalgrösse.

Tafel 83.

Die 5 grösseren Holzschnitt-Initialen der Basler Vesalausgaben. Von Joh. von Calcar sind nur vier Stücke: I, O, Q, T. Nur sie kommen in der Ausgabe von 1543 vor, während das V sich erst in derjenigen von 1555 findet und offenbar von demselben Künstler gezeichnet ist, welcher auch die kleineren Initialen der letzteren Ausgabe angefertigt hat. Die Composition der 4 Initialen ist eine für die Zeit ganz ungemein geistreiche. Interessant ist besonders die Darstellung einer Vivisection auf dem A. In Originalgrösse.

Tafel 84 & 85.

Komplete Folge der kleinen Holzschnittinitialen aus Johann Herbst's Galenausgabe von 1555, von einem unbekannten Basler Meister nach den Originalen Johann von Calcars der Ausgabe von 1543 frei kopirt. Das auf Tafel 85 unterhalb der Initialen angebrachte Signet ist aus Johann Crato's Officin (früher Schnellboltz) in Wittemberg und trägt Stimmer'schen Charakter. In Originalgrösse.

Tafel 86.

Holzschnittbordure aus Peter Perna's Officin in Basel (1578) von Tobias Stimmer, in $^9/_{10}$ der Originalgrösse wiedergegeben.

Tafel 87 & 88.

Holzschnitt-Einfassungen aus derselben Officin und von dem nämlichen Meister, der Ausgabe der »Biblischen Figuren« vom Jahre 1576 entnommen. In Originalgrösse.

Tafel 89.

Ornamentirter Wappenschild der Familie Hartmann von Eppingen in Holzschnitt von Tobias Stimmer. Derselbe ziert die Rückseite des Titels zu dem Werke: Liber practicar. observationum H. Hartmanni ab Eppingen. (Fol. Basil., Thom. Guarinus, 1570). In Originalgrösse.

Tafel 90.

Ornamentirter Wappenschild des Bernhard Wurmser von Schaffialsshaim in Holzschnitt von Tobias Stimmer. Dieses prächtige Stück ziert den zweiten Theil des bei voriger Tafel erwähnten Werkes und ist ebenfalls in Originalgrösse wiedergegeben.

Tafel 91.

In der Mitte befindet sich die Druckmarke des Basler Typographen Peter Perna, welche zweifellos von Tobias Stimmer gezeichnet ist. Auch die drolligen Kinderinitialen, welche dieselbe umgeben, sowie die grösseren, oben befindlichen, Buchstaben E und M mit Scenen aus dem Alten Testament gehören diesem Meister an. Sämmtliche Stücke in Originalgrösse.

Tafel 92.

Oben: Signet Sigismund Feyrabend's von Jost Amman. Unten links: Marke des Cölner Buchdruckers Arnold Birckmann. Das im Rahmen befindliche A ist nach Nagler (Monogr. I. No. 80) das Monogramm des niederländischen Formschneiders Anton Sylvius, dessen Individualität übrigens thatsächlich nicht festgestellt ist. Zur Rechten: Die Marke des Gerwinus Calenius und der Quemel'schen Erben in Cöln von Johann von Essen. Originalgrösse.

Tafel 93.

Oben links: Signet in Holzschnitt des Buchdruckers Paul Queck in Basel. Rechts: Marke des Buchdruckers Eusebius Episcopius ebendaselbst während der sechsziger und siebenziger Jahre. Unten links: Das zierliche Holzschnittsignet des Nicolaus Episcopius, Vaters des ebengenannten († 1564), während der fünfziger Jahre. Rechts: Tobias Stimmer's Marke für Sebastian Henricpetri (ca. 1576). Sämmtlich in Originalgrösse.

Tafel 94.

Vier Zierleisten in Holzschnitt aus der Froben'schen Officin in Basel, der Galen-Ausgabe von 1562 entnommen. Der in der Mitte stehende Holzschnittinitial ist aus der Officin von Johann Berg und Valentin Neuber in Nürnberg (1548). In Originalgrösse.

Tafel 95.

Holzschnittbordure aus Andreas Gessner's Officin in Zürich, vielleicht von Christoph Schweitzer. Auf diesen Meister deutet wohl das Monogramm, das sich zwischen dem Holzwerk unten auf der rechten Seite befindet. In $^3/_5$ Originalgrösse.

Tafel 96.

Holzschnittbordure Jost Amman's zu Fayser's Hippiatrie, bei Michael Manger in Augsburg im J. 1576 gedruckt. Einzige Arbeit des Meisters für eine Augsburger Officin. In Originalgrösse.

Tafel 97 A. B.

Holzschnittinitialen des Meisters Hans Sebald Beham für die Officin des Johann Petreius in Nürnberg (1529). Ausser diesem, drei Alphabeten entnommenen, Initialschmucke habe ich in keiner deutschen Officin mehr solchen entdecken können, welcher mit einiger Bestimmtheit auf Beham's Hand schliessen liesse und ich vermuthe daher, dass die Initialen der Petreius'schen Officin überhaupt die einzigen sind, welche Beham angefertigt hat. In Frankfurt, woselbst derselbe ca. 15 Jahre für Egenolph thätig war, ist solcher Art gar nichts von ihm zu finden. Ein Bauerntanzalphabet, welches bei letzterem Typographen vorkommt, ist wohl in Beham's Manier, gehört aber nur seiner Schule an. In Originalgrösse.

Tafel 98.

Holzschnittbordure des Meisters Johann von Essen, zum erstenmale in der, von Joh. Quentel's Erben und Gerwin Calenius zu Cöln im Jahre 1564 gedruckten, katholischen Bibelübersetzung Johann Dietenberger's verwendet. Eine reiche und sorgfältige, freilich von dem mehr und mehr ausschweifenden Geschmacke zeugende Komposition. In $^3/_4$ der Originalgrösse.

Tafel 99 A. B.

Das Alphabet des Monogrammisten ♄, eines Meisters, welcher für Cölner Officinen während der sechsziger und siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts arbeitete. Dieses Alphabet ist in Drucken der Quentel'schen Erben und des Gerwin Calenius vielfach verwendet. Fast vollständig kommt es in dem Surius'schen Heiligenleben vor. Die Buchstaben B, I, O, R, S tragen das Monogramm des Künstlers. In Originalgrösse.

Tafel 100 A.

Holzschnittportrait des Botanikers Hieronymus Bock in architektonischer Umrahmung von David Kandel. Dasselbe ziert die lateinische Ausgabe des Bock'schen Kräuterbuches, welche Wendelin Rihel, der bekannte Strassburger Typograph, im Jahre 1551 veranstaltete. Unten rechts und links sind die Buchstaben des Künstlermonogrammes. In Originalgrösse.

Tafel 100 B.

Signete in Holzschnitt des Strassburger Buchdruckers Wendelin Rihel. Ihre Kunstweise erinnert an die Arbeiten David Kandel und in diesem Künstler ist daher wohl der Zeichner zu suchen. Die auf der Tafel ferner befindlichen Finalstöckchen und kleinen Leisten sind Drucken der Officin des Gabriel Giolito in Venedig (ca. 1556) entnommen. Das Ganze in Originalgrösse.

Tafel 100 C.

Holzschnitteinfassung aus der Officin des Johann Schott in Strassburg und der Ausgabe des Gunther Ligurinus (De rebus gestis Friderici I.), welche dieser Drucker im Jahre 1531 veranstaltete, entnommen. Die beiden Seitenleisten, der Schule Baldung-Grün's angehörend, sind im Ornamentalen ganz vortrefflich, wenn auch etwas breit im Schnitte. Besonders schön aber und portraitähnlich sind die Köpfe Kaiser Maximilians und König Ferdinands. In Originalgrösse.

Tafel 101.

Titeleinfassung in Holzschnitt aus der Officin des Adam Berg in München (1589) von Johann Nell (?). Eine Arbeit, die im Grossen und Ganzen nicht ohne Verdienst ist, leider aber vom Verfalle des Geschmackes ein beredtes Zeugniss gibt. In $^2/_3$ der Originalgrösse.

Tafel 102.

Ornamentirtes Portrait des italienischen Gelehrten Francesco Alunno und dessen Ausgabe der »Fabrica del Mondo« von dem Venetianer Typographen Comin da Trino im Jahre 1556 veranstaltet, entnommen. Die Zeichnung bekundet einen guten Meister der Tizianischen Schule, die Metallschnittausführung ist von grösster Feinheit. In Originalgrösse.

Tafel 103.

Titeleinfassung in Holzschnitt aus der Officin der Erben des Lucantonio Giunta in Venedig (1541), von einem unbekannten Meister der Tizianischen Schule. Dieses prächtige, in Zeichnung wie Schnitt wohlgelungene Stück findet sich auf sämmtlichen Titeln der Galenübersetzung, welche die genannte Firma im Jahre 1541 herausgab. In den sechsziger Jahren finden sich Kopien davon in der Froben'schen Officin in Basel. In $^3/_4$ der Originalgrösse.

Tafel 104.

Holzschnittleisten, Vignetten, Finalstöckchen u. Aehnl. aus der Officin des Gabriel Giolito in Venedig (1555—90). Dieser Buchdrucker hielt, wie kein anderer zeitgenössischer, auf die ornamentale Ausstattung seiner Druckwerke und man begegnet daher in keiner italienischen Officin auch nur annähernd der Menge von Schmuckwerk, welche die seinige bietet. Fast aller Zierrath der Giolito'schen Officin trägt einheitlichen Charakter, ist in den fünfziger und sechsziger Jahren entstanden und bekundet einen im Ornament sehr gewandten Meister der italienischen Spätrenaissance. Sämmtliche Stücke in Originalgrösse.

Tafel 105.

Holzschnittportrait des italienischen Poeten Lodovico Dolce in architektonisch-ornamentaler Umrahmung und der Ausgabe von dessen »Trasformazioni« entnommen, welche der Buchdrucker Gabriel Giolito in Venedig im Jahre 1562 erscheinen liess. In Originalgrösse.

Tafel 106.

Drei italienische Signete in Holzschnitt. Das oben befindliche ist unter den vielen, von Gabriel Giolito in Venedig verwendeten, das grösste und hinsichtlich der Composition ansprechendste. Unten zur Linken: Die Abbildung der cumanischen Sibylle, von Michele Tramezzino in Venedig in den vierziger und fünfziger Jahren als Symbol benützt. Zur Rechten: Das schöne, Tizian zugeschriebene Zeichen des Venezianer Typographen und Buchhändlers Francesco Marcolini. Sämmtliche Stücke in Originalgrösse.

Tafel 107.

Holzschnittportrait Dante's in verziertem Rahmen. Das ebenso vortrefflich gezeichnete als geschnittene Stück schmückt die Titel der Ausgaben, welche Giovanni Marchio Sessa von diesem Dichter vom Jahre 1564—94 veranstaltete. In Originalgrösse.

Tafel 108.

Das grosse Holzschnittalphabet mit Scenen aus der Mythologie und alten Geschichte, welches der Venezianer Buchdrucker Gabriel Giolito von den fünfzigern bis in die neunziger Jahre des 16. Jahrhunderts verwendete. Dasselbe ist von der Hand jenes unbekannten guten und charakteristischen Meisters, dessen Thätigkeit für die Giolito'sche Officin sich auf den Gebieten der Illustration und der Ornamentik Jahrzehnte lang nachweisen lässt und von welchem namentlich die grosse Anzahl von kleinen Ornamenten herrührt, welche den Giolito'schen Druckwerken ein so gefälliges Aeussere verleihen. (S. a. Tafel 104, 105 u. 111.) In Originalgrösse.

Tafel 109.

Eine Auswahl von Holzschnittinitialen aus der Officin des bekannten Florentiner Typographen Lorenzo Torrentino und dessen verschiedenen Druckwerken während der fünfziger Jahre (seiner Blüthezeit) entnommen. Ihr Meister ist völlig unbekannt. In Originalgrösse.

Tafel 110.

Zierinitialen in Holzschnitt des Buchdruckers Michele Tramezzino in Venedig (1549). In Originalgrösse.

Tafel 111.

Wappenschild in Holzschnitt, dem Spanier Giov. Orthega de Carion aus Burgos zugehörig, welcher im Jahre 1537 die Sphaera des Mauro bei Bartholomeo Zanetti drucken liess. Das schön gezeichnete Stück ziert rückseitig das Schlussblatt des Werkes. Die über und unter dem Schilde stehenden Zierleisten sind aus Giolito's Officin. (Vgl. Tafel 104.)



Alphabetisches Namens- und Orts-Register.

S bedeutet: Seite. — T bedeutet: Tafel.

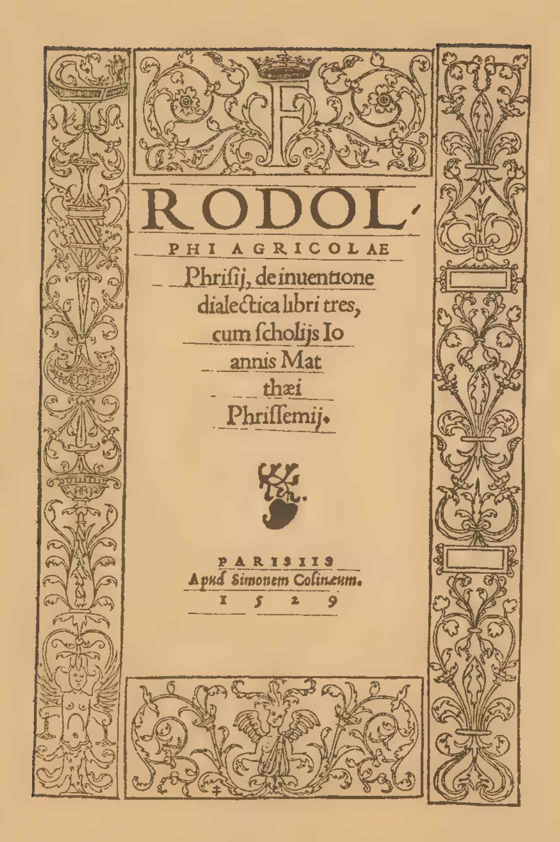
Druckfehler und Berichtigungen. Tafel 27 lies: Claudius Servanius 1559 statt: Guillaume Roville 1550. Seite 13 lies: Lützelburger statt: Lützelsburger. Seite 16 in den beiden untern Anmerkungen lies: 19 statt: 20. Seite 29 Zeile 8 lies: 93 statt 85. Seite 29 Anmerkung ** lies: 93 statt: 92.





INHALT.





RODOL-
PHI AGRICOLAE
Phrisij, de inuentione
dialectica libri tres,
cum scholijs Io
annis Mat
thæi
Phrissemij.

PARISIIS
Apud Simonem Colinæum.
1 5 2 9

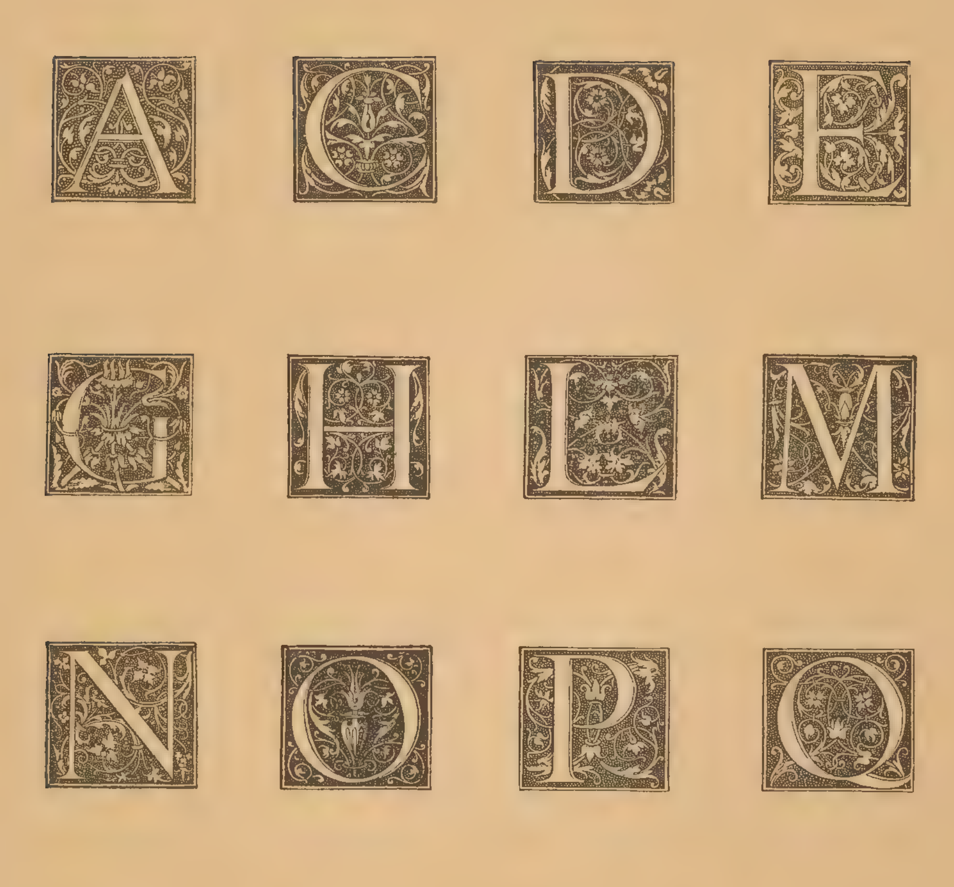
OFFICIN.
SIMON DE COLINES
PARIS 1529.

TAFEL I.

MEISTER.
GEOFROY TORY.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.











OFFICIN:

SIMON DE COLINES
PARIS 1521.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

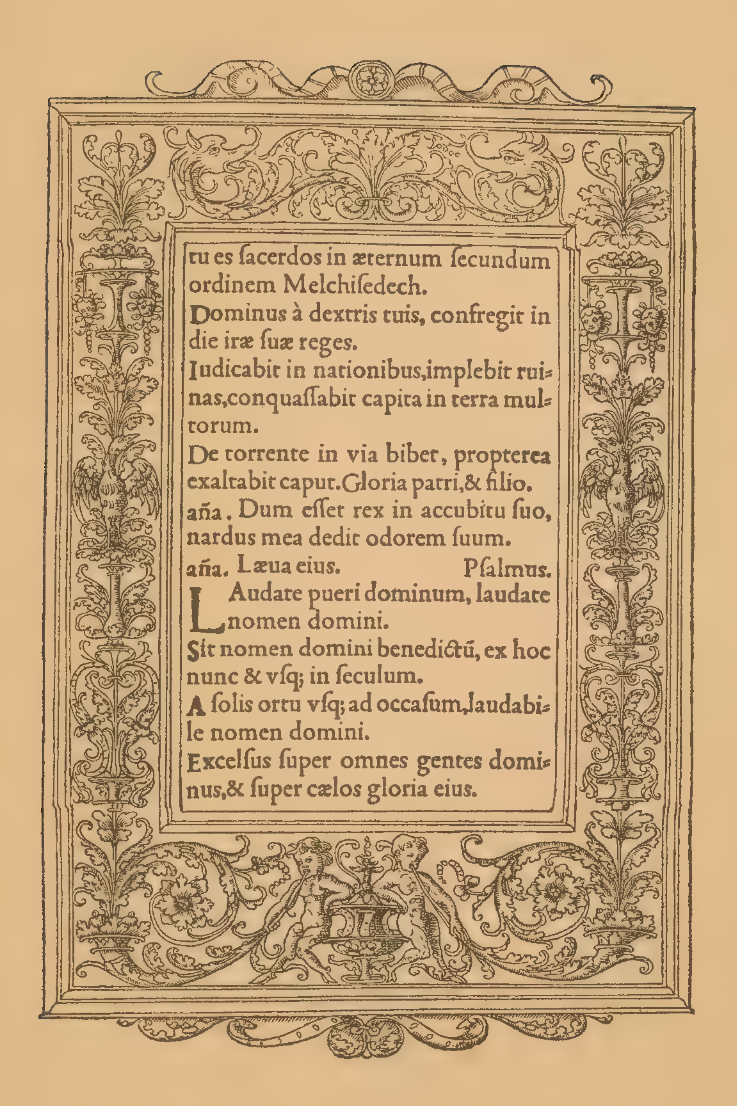
TAFEL 2.

MEISTER:

GEOFROY TORY.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.




tu es ſacerdos in æternum ſecundum
ordinem Melchiſedech.
Dominus à dextris tuis, confregit in
die iræ ſuæ reges.
Iudicabit in nationibus,implebit rui=
nas,conquaſſabit capita in terra mul=
torum.
De torrente in via bibet, propterea
exaltabit caput.Gloria patri,& filio.
aña. Dum eſſet rex in accubitu ſuo,
nardus mea dedit odorem ſuum.
aña. Læua eius. Pſalmus.
LAudate pueri dominum, laudate
nomen domini.
Sit nomen domini benedictũ, ex hoc
nunc & vſq; in ſeculum.
A ſolis ortu vſq; ad occaſum,laudabi=
le nomen domini.
Excelſus ſuper omnes gentes domi=
nus,& ſuper cælos gloria eius.

OFFICIN

SIMON DE COLINES

PARIS CA. 1540.

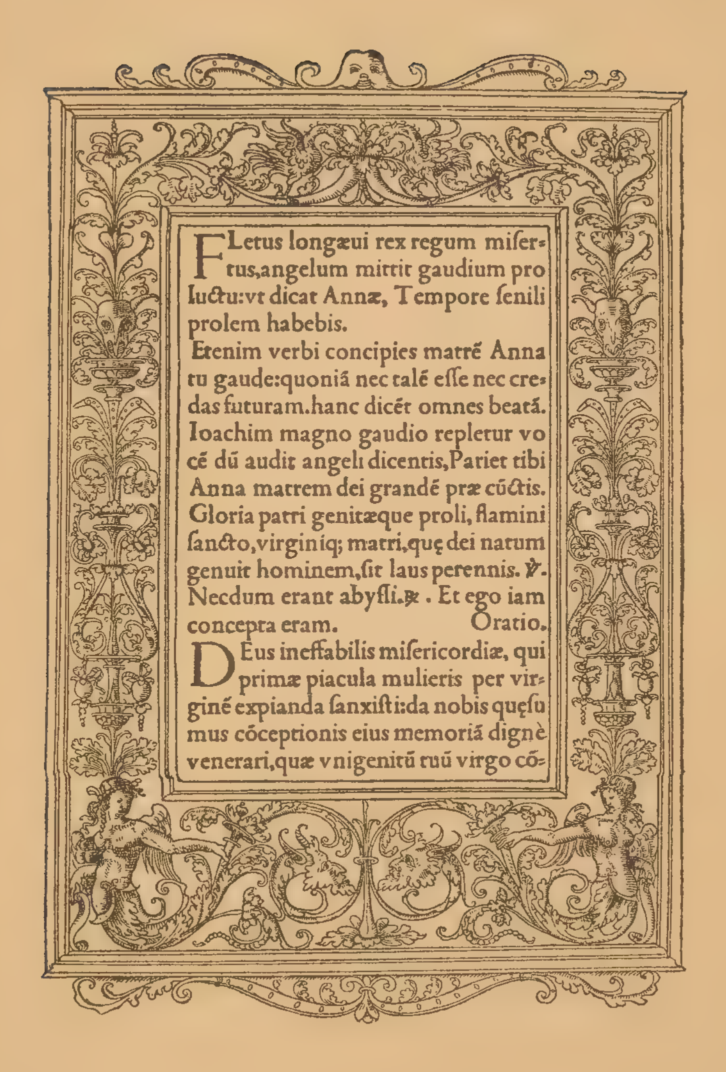
TAFEL 3.

MEISTER:

GEOFROY TORY.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





FLetus longæui rex regum miser-
tus,angelum mittit gaudium pro
luctu:vt dicat Annæ, Tempore ſenili
prolem habebis.
Etenim verbi concipies matrẽ Anna
tu gaude:quoniá nec talẽ eſſe nec cre-
das futuram.hanc dicẽt omnes beatá.
Ioachim magno gaudio repletur vo
cẽ dũ audit angeli dicentis,Pariet tibi
Anna matrem dei grandẽ præ cũctis.
Gloria patri genitæque proli, flamini
ſancto,virginiq; matri,quę dei natum
genuit hominem,ſit laus perennis. ℣.
Necdum erant abyſſi.℟ . Et ego iam
concepta eram. Oratio.
DEus ineffabilis miſericordiæ, qui
primæ piacula mulieris per vir-
ginẽ expianda ſanxiſti:da nobis quęſu
mus cóceptionis eius memoriá dignè
venerari,quæ vnigenitũ tuũ virgo cõ-

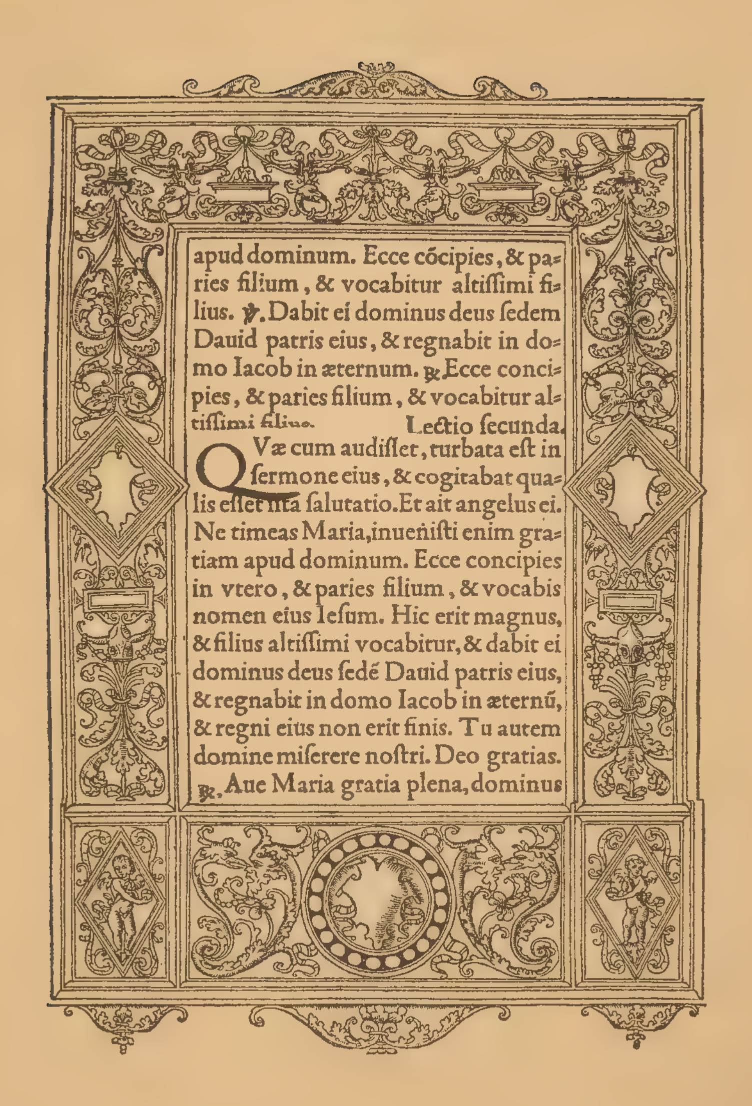
OFFICIN:
SIMON DE COLINES
PARIS CA. 1540.

TAFEL 4.

MEISTER:
GEOFROY TORY.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.




apud dominum. Ecce cõcipies, & pa-
ries filium, & vocabitur altiſſimi fi-
lius. ℣. Dabit ei dominus deus ſedem
Dauid patris eius, & regnabit in do-
mo Iacob in æternum. ℟. Ecce conci-
pies, & paries filium, & vocabitur al-
tiſſimi filius. Lectio ſecunda.
Quæ cum audiſſet, turbata eſt in
ſermone eius, & cogitabat qua-
lis eſſet iſta ſalutatio. Et ait angelus ei.
Ne timeas Maria, inueñiſti enim gra-
tiam apud dominum. Ecce concipies
in vtero, & paries filium, & vocabis
nomen eius Ieſum. Hic erit magnus,
& filius altiſſimi vocabitur, & dabit ei
dominus deus ſedẽ Dauid patris eius,
& regnabit in domo Iacob in æternũ,
& regni eius non erit finis. Tu autem
domine miſerere noſtri. Deo gratias.
℟. Aue Maria gratia plena, dominus

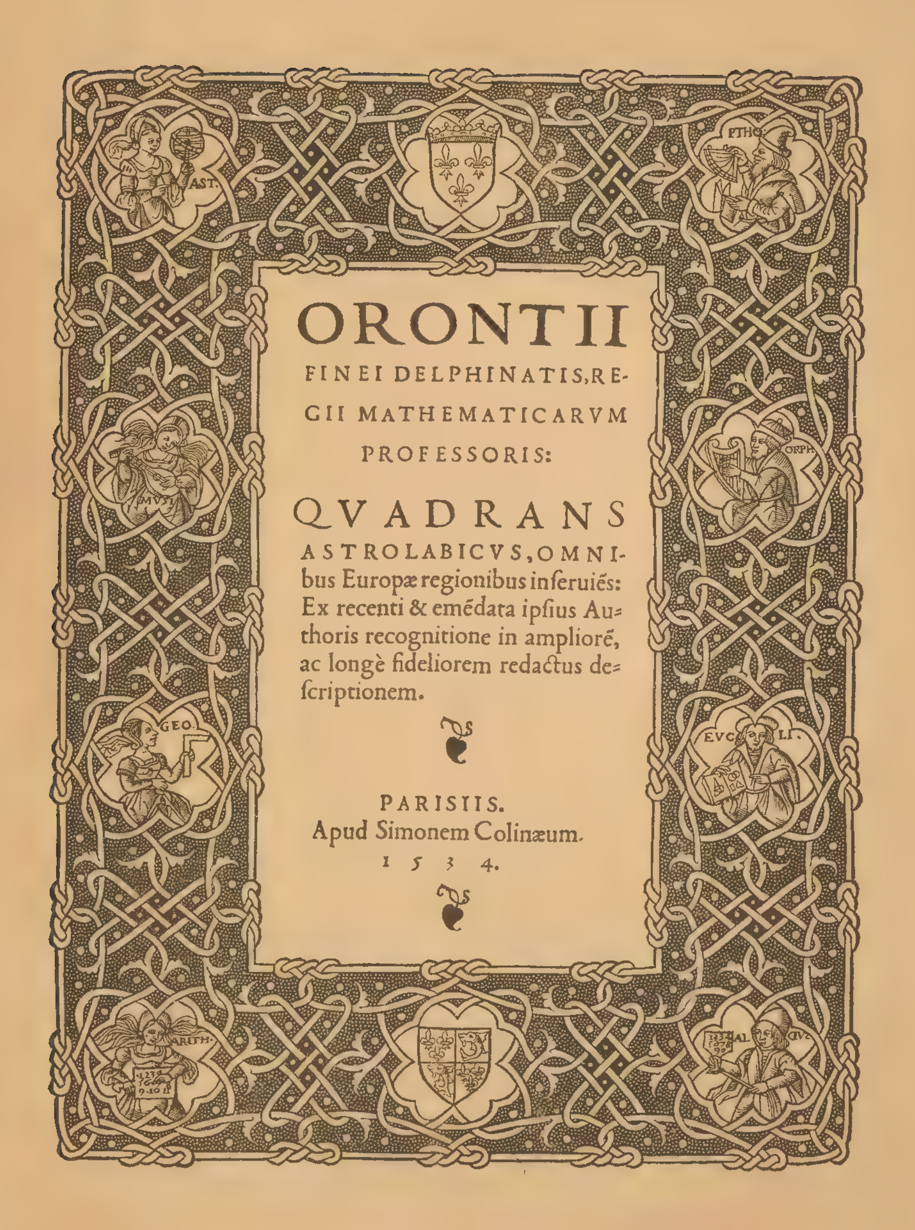
OFFICIN.
SIMON DE COLINES
PARIS CA. 1540.

TAFEL 5.

MEISTER:
GEOFROY TORY.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





ORONTII
FINEI DELPHINATIS, REGII MATHEMATICARVM PROFESSORIS:

QVADRANS
ASTROLABICVS, OMNIbus Europæ regionibus inseruiẽs: Ex recenti & emẽdata ipsius Authoris recognitione in ampliorẽ, ac longè fideliorem redactus descriptionem.

PARISIIS.
Apud Simonem Colinæum.
1 5 3 4.

OFFICIN:
SIMON DE COLINES
PARIS 1534.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.
TAFEL 6.

MEISTER:
ORONCE FINE.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICIN:

SIMON DE COLINES
PARIS 1534.

TAFEL 7.

MEISTER:

ORONCE FINE.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





DE STVDIO LITERARVM rectè & cōmodè inſtituēdo, ad inuictiſſimū & potētiſſimū Principe FRANCISCVM, Regē Frāciæ: Gulielmo Budæo Pariſienſi, Cōſiliario regio, Libellorūq; ſupplicū in Regia Magiſtro, auctore.

Excudebat Michael Vaſcoſanus, in ædibus Aſcēſianis, via ad D. Iacobū, ſub ſigno Fōtis.
PARISIIS, M. D. XXXVI.

OFFICIN:
MICHEL VASCOSAN
PARIS 1536.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II

TAFEL 8.

MEISTER:
ORONCE FINE.

Verlag von G. Hirth in Leipzig — Druck von Knorr & Hirth in München.

















OFFICIN:

MICHEL VASCOSAN

PARIS 1532.

TAFEL 9.

MEISTER:

ORONCE FINE.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.











OFFICIN:

MICHEL VASCOSAN

PARIS 1532.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

TAFEL 10.

MEISTER:

ORONCE FINE.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





VERSCHIEDENE FRANZÖSISCHE & ITALIENISCHE OFFICINEN.

TAFEL II.

VERSCHIEDENE FRANZÖSISCHE & ITALIENISCHE MEISTER.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.



















OFFICIN.

CHARLES ESTIENNE
(STEPHANUS)
PARIS 1545.

TAFEL 12.

MEISTER:

SCHULE TORY'S.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICIN:
CHARLES ESTIENNE
PARIS 1545.

TAFEL 13.

MEISTER.
UNBEKANNT
(SCHULE TORY'S).

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICIN:
CHARLES ESTIENNE
PARIS 1545

TAFEL 14.

MEISTER:
UNBEKANNT
(SCHULE TORY'S).

Verlag von G. Hirth in Leipzig. – Druck von Knorr & Hirth in München.



















OFFICIN:
PHILIPPE RITHOVE
PARIS 1552.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.
TAFEL 15.

MEISTER:
UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICINEN:

SEBASTIEN NIVELLE
PARIS 1572.

JEAN RUELLE
PARIS 1574.

TAFEL 16.

MEISTER:

UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig — Druck von Knorr & Hirth in München.







Vænundantur in ædibus Ascensianis.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.







GUILLAUME DESBOYS
JEAN ROIGNY
PARIS 1565, 1550.

TAFEL 18.

MEISTER:
UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.











OFFICINEN:

VERSCHIEDENE PARISER & LYONER OFFICINEN.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

TAFEL 19.

MEISTER.

UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.















VERLEGER:
ABEL ANGELIER
PARIS 1584.

TAFEL 20.

MEISTER:
UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München





















OFFICINEN:

FREDERIC MOREL
PARIS 1578.
ABEL ANGELIER (?)
PARIS 1584

TAFEL 21.

MEISTER:

UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München







OFFICINEN:

SEBASTIEN NIVELLE
PARIS 1572.
CLEMENT BAUDIN
LYON 1570.

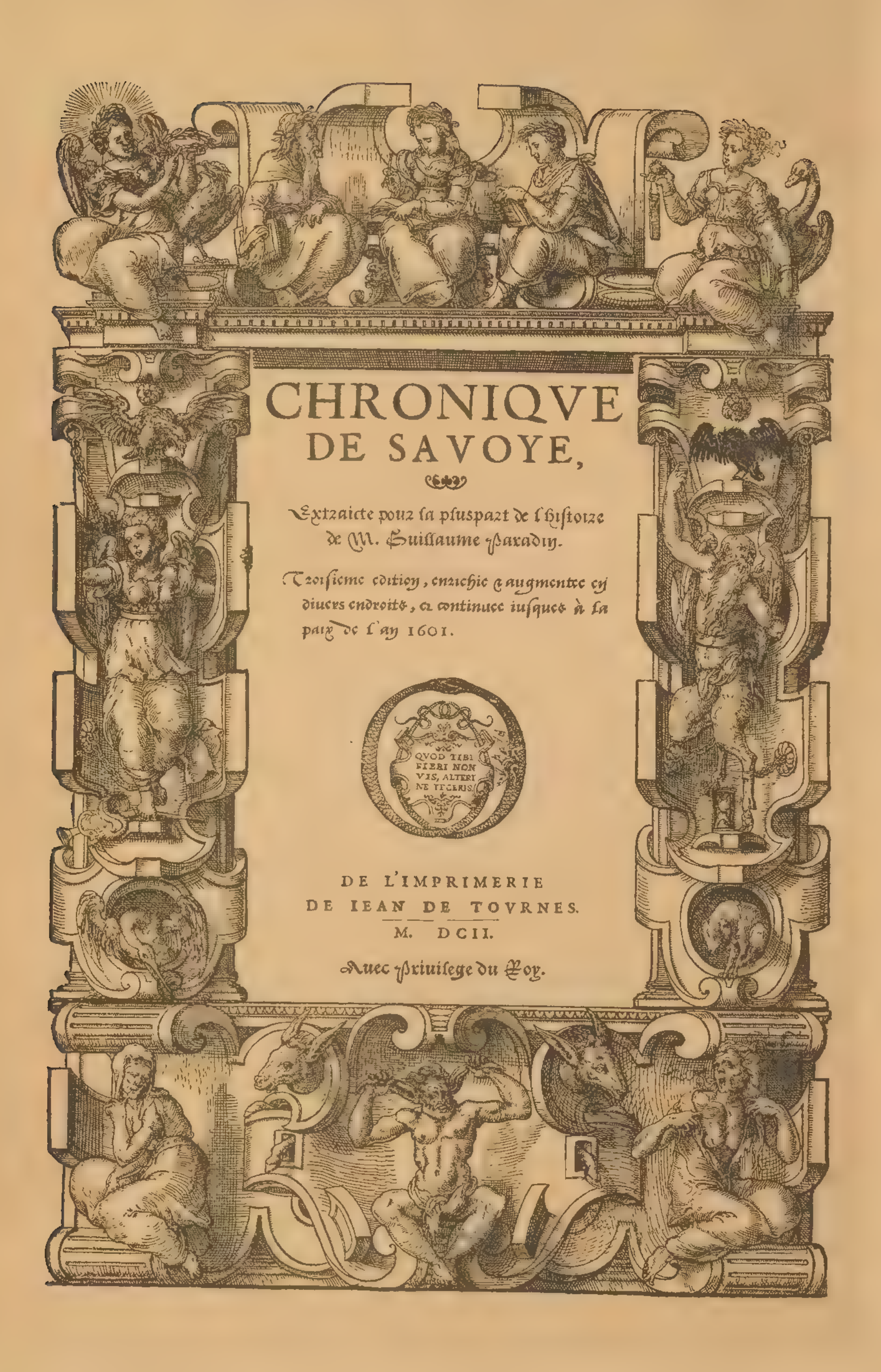
TAFEL 22.

MEISTER.

UNBEKANNTE FRANZÖSISCHE MEISTER.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





CHRONIQVE
DE SAVOYE,

Extraicte pour la pluspart de l'histoire de M. Guillaume Paradin.

Troisieme edition, enrichie & augmentee en diuers endroits, & continuee iusques à la paix de l'an 1601.

QVOD TIBI FIERI NON VIS, ALTERI NE FECERIS.

DE L'IMPRIMERIE
DE IEAN DE TOVRNES.
M. DCII.

Auec Priuilege du Roy.

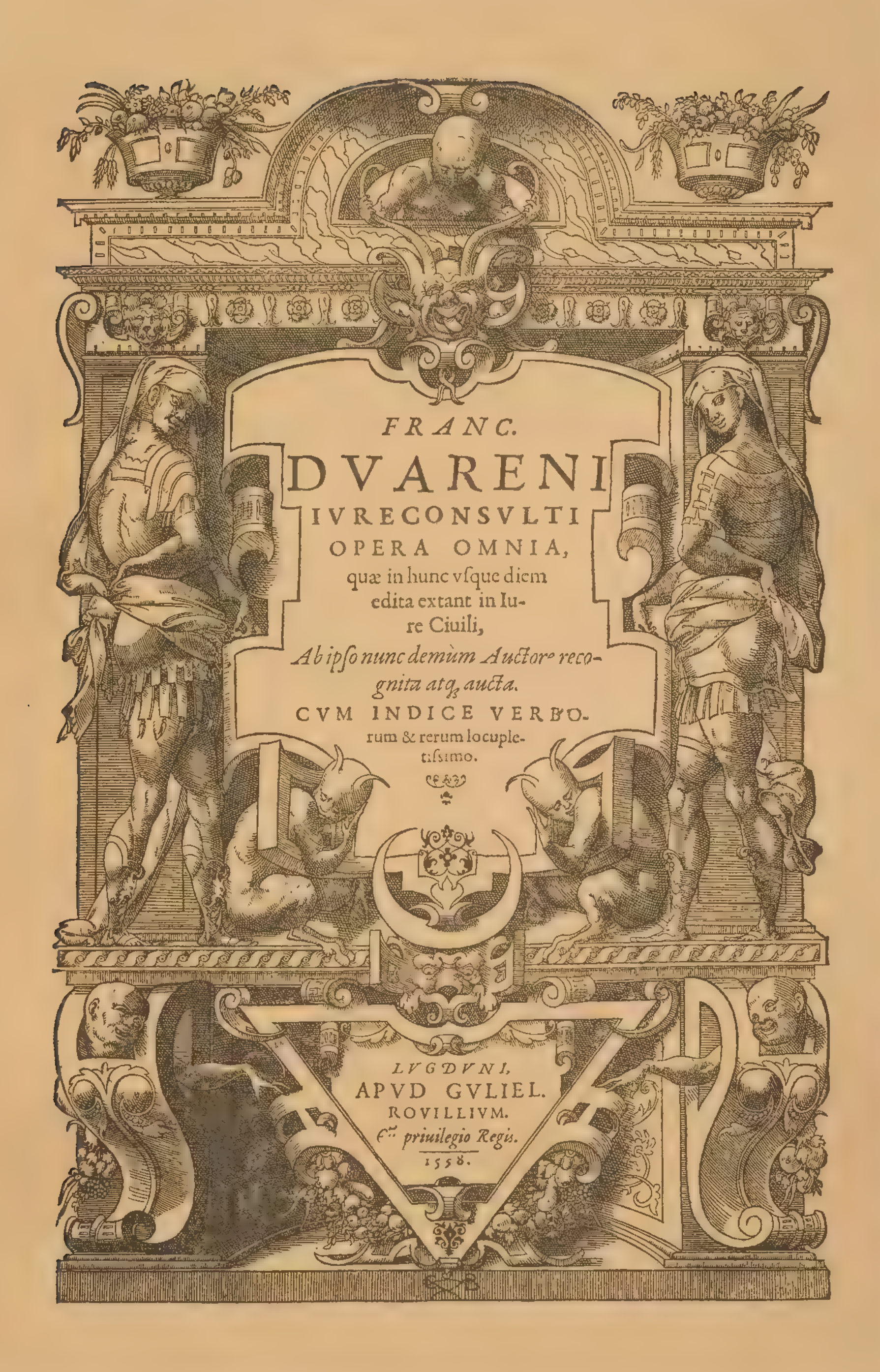
OFFICIN
JEAN DE TOURNES
LYON—GENF 1602.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.
TAFEL 23.

MEISTER:
UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.




FRANC.
DVARENI
IVRECONSVLTI
OPERA OMNIA,
quæ in hunc vsque diem
edita extant in Iu-
re Ciuili,
Ab ipso nunc demùm Auctore reco-
gnita atq; aucta.
CVM INDICE VERBO-
rum & rerum locuple-
tissimo.

LVGDVNI,
APVD GVLIEL.
ROVILLIVM.
Cum priuilegio Regis.
1558.

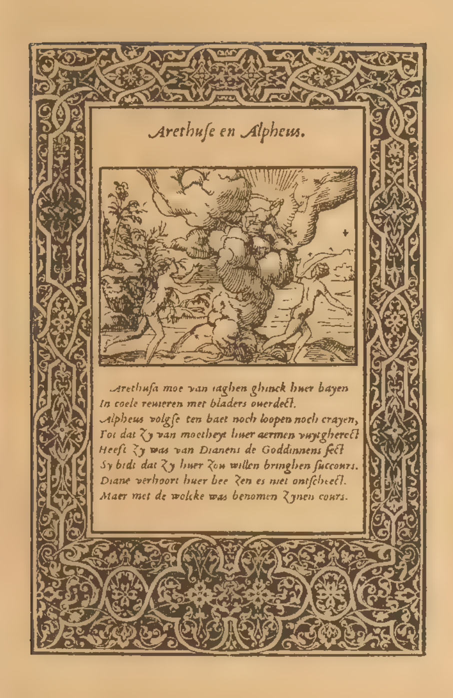
OFFICIN:
GUILLAUME ROVILLE
LYON 1558.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.
TAFEL 24.

MEISTER:
CLAUDE BEZOARD. (?)

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





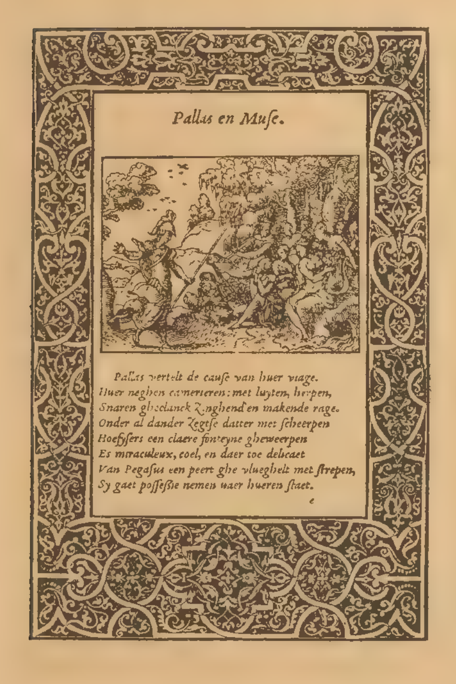
Arethuse en Alpheus.

Arethusa moe van iaghen ghinck huer bayen
In coele reuieren met bladers ouerdect.
Alpheus volgse ten baet noch loopen noch crayen,
Tot dat Zy van moetheyt huer aermen vuytgherect
Heeft Zy was van Dianens de Goddinnens fect
Sy bidt dat Zy huer Zou willen bringhen succours.
Diane verhoort huer bee Zen es niet ontschrect.
Maer met de wolcke was benomen Zynen cours.



Phaethon bidt Apollo.

Naer dat Phaethon van Zyn moyer es gheleert.
Zyn gheslachte van oudts tauets groot en machtich,
Ouer twelck hy Zo diewels heeft gheglorieert,
Hy gaet in orienten leeren waerachtich,
Of de Zonne Zyns Zoens oock es noch indachtich.
Hy clempt vp tpallais der hemelen ghefondeert
Met albaester en marmere constantachtich.
Den vader heeft hem in Zynen Zone vermeert.



Pallas en Muse.

Pallas vertelt de cause van huer viage.
Huer neghen camerieren: met luyten, herpen,
Snaren gheclanck Zinghend'en makende rage.
Onder al dander Zegtse datter met scheerpen
Hoefysers een claere fonteyne gheweerpen
Es miraculeux, coel, en daer toe delicaet
Van Pegasus een peert ghe vlueghelt met strepen,
Sy gaet possessie nemen waer hueren staet.

c



Venus, Cupido, Pluto.

Pluton en was trycke van Venus niet subiect
Noch Ceres de goddinne vanden coorene,
Dus gheeftse raedt hueren Zone die es protect
Onder huer dat hy de pyl met sceerp boorene
Zou willen schieten in thert Zonder toorene
Van Pluto. Want onder huerlieder ditie
Staet eerd, hemel dus resteerter te sherene
Pluto tot Zijner liefste Zonder vitie.

c 2

OFFICIN:

JEAN DE TOURNES
LYON 1557.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

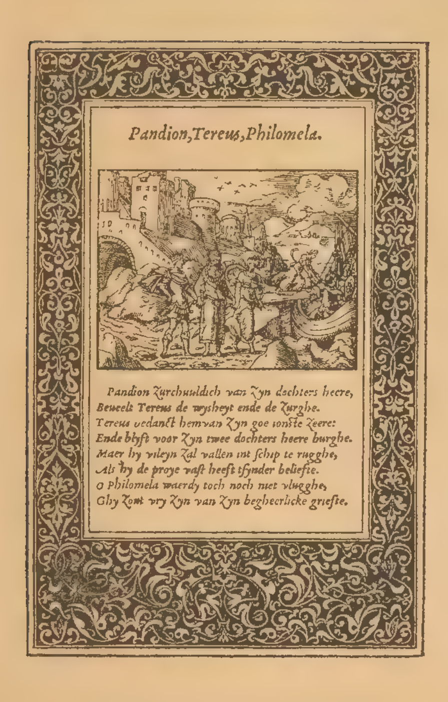
TAFEL 25.

MEISTER:

SALOMON BERNARD
(PETIT BERNARD).

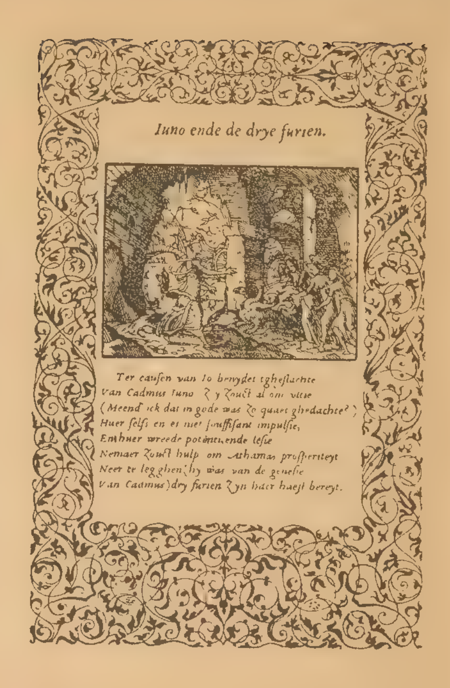
Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





Pandion, Tereus, Philomela.

Pandion Zurchuuldich van Zyn dochters heere,
Beweelt Tereus de wysheyt ende de Zurghe.
Tereus vedanct hem van Zyn goe ionste Zeere:
Ende blyft voor Zyn twee dochters heere burghe.
Maer hy vileyn Zal vallen int schip te rugghe,
Als hy de proye vast heeft tsynder beliefte.
O Philomela waerdy toch noch niet vlugghe,
Ghy Zont vry Zyn van Zyn beghecrlicke griefte.



Iuno ende de drye furien.

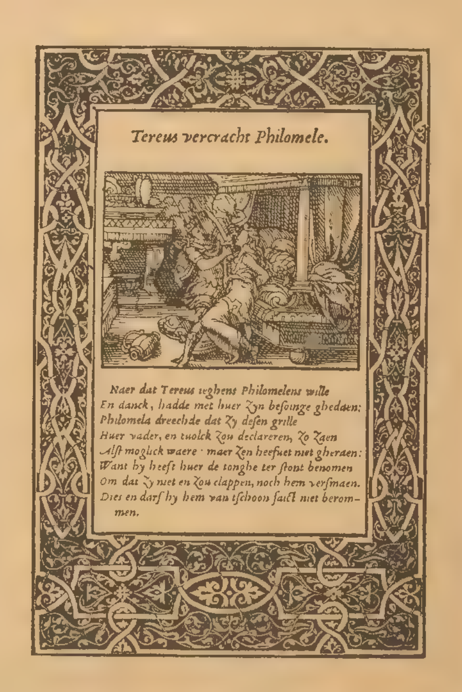
Ter causen van Io benydet tgheslachte
Van Cadmus Iuno Zy Zouct al om vitie
(Meend ick dat in gode was Zo quaet ghedachte?)
Huer selfs en es niet souffisant impulsie,
Em huer wreede potēnti, ende lesie
Nemaer Zouct hulp om Athamas prosperiteyt
Neer te legghen; (hy was van de genesie
Van Cadmus) dry furien Zyn haer haest bereyt.



Thisbe verschrict huer inde leuwinne

Thisbe ghemflammeert van Cupidoens pylen
Heeft leeren spreken met wincken ende teecken,
Dus heeft huer lief huer ghestelt Zekere wylen
Eo stonden an een fonteyn om hem te spreecken.
Zy Zach een leeuwinne staen tusschen de beecken:
(Twas nacht) Zy bedect huer in drouwe speluncke
Zy liet vallen huer cleet, en en dorst niet reecken
De leeuwinne crauwet tcleet, en gaet al proncken.

d 2



Tereus vercracht Philomele.

Naer dat Tereus teghens Philomelens wille
En danck, hadde met huer Zyn besoinge ghedaen:
Philomela dreechde dat Zy desen grille
Huer vader, en tuolck Zou declareren, Zo Zaen
Alst moglick waere · maer Zen heefuet niet gheraen:
Want hy heeft huer de tonghe ter stont benomen
Om dat Zy niet en Zou clappen, noch hem versmaen.
Dies en darf hy hem van tschoon faict niet berom-
men.

OFFICIN:	BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.	MEISTER:
JEAN DE TOURNES LYON 1557.	TAFEL 26.	SALOMON BERNARD (PETIT BERNARD).

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München





OFFICIN:

GUILLAUME ROVILLE
LYON 1550.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

TAFEL 27.

MEISTER:

UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICIN:

JEAN DE TOURNES
LYON 1553.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

TAFEL 28.

MEISTER:

SALOMON BERNARD.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICINEN.

VERSCHIEDENE LYONER OFFICINEN.

1559–69

TAFEL 29.

MEISTER:

UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.







OFFICINEN:

GUILLAUME ROVILLE & LANDRY
LYON 1563 & 1583.

TAFEL 30.

MEISTER:

SCHULE SALOMON BERNARD'S.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.















OFFICINEN:

GUILLAUME ROVILLE
ANTON VINCENTI
LYON 1558—62.

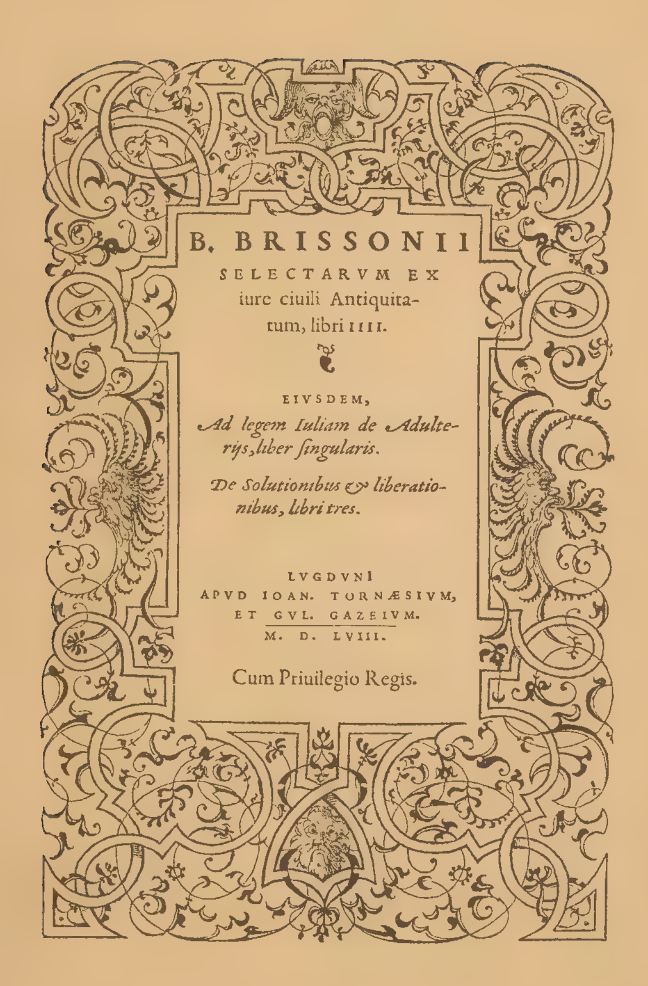
TAFEL 31.

MEISTER:

SALOMON BERNARD.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München




B. BRISSONII
SELECTARVM EX
iure ciuili Antiquitatum, libri IIII.

EIVSDEM,
Ad legem Iuliam de Adulterijs, liber singularis.

De Solutionibus & liberationibus, libri tres.

LVGDVNI
APVD IOAN. TORNÆSIVM,
ET GVL. GAZEIVM.
M. D. LVIII.

Cum Priuilegio Regis.

OFFICIN:
JEAN DE TOURNES
(& GUILL. GAZEAU)
PARIS 1558.

TAFEL 32.

MEISTER:
SALOMON BERNARD.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.



Natiuam Aemylij Ferretti hîc icona cernis:
Muta quidem eſt icon, hęmylus aſt is erat.





OFFICINEN.

MATH. BONHOMME
CL. SENNETON
LYON 1553, 1559.

TAFEL 33.

MEISTER:

SALOMON BERNARD.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.













OFFICIN: JEAN DE TOURNES LYON 1558.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

TAFEL 34.

MEISTER: UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München





OFFICIN:

JEAN DE TOURNES
LYON 1575.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II

TAFEL 35.

MEISTER.

UNBEKANNT.
(SCHULE SALOMON BERNARD'S.)

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München
















OFFICIN.

JEAN DE TOURNES

LYON 1576.

TAFEL 36.

MEISTER:

UNBEKANNT.

(SCHULE SALOMON BERNARD'S.)

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.






















OFFICINEN:
JEAN DE TOURNES
LYON 1559.
MICHEL FEZANDAT
PARIS 1547.

TAFEL 37.

MEISTER
UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig — Druck von Knorr & Hirth in München.











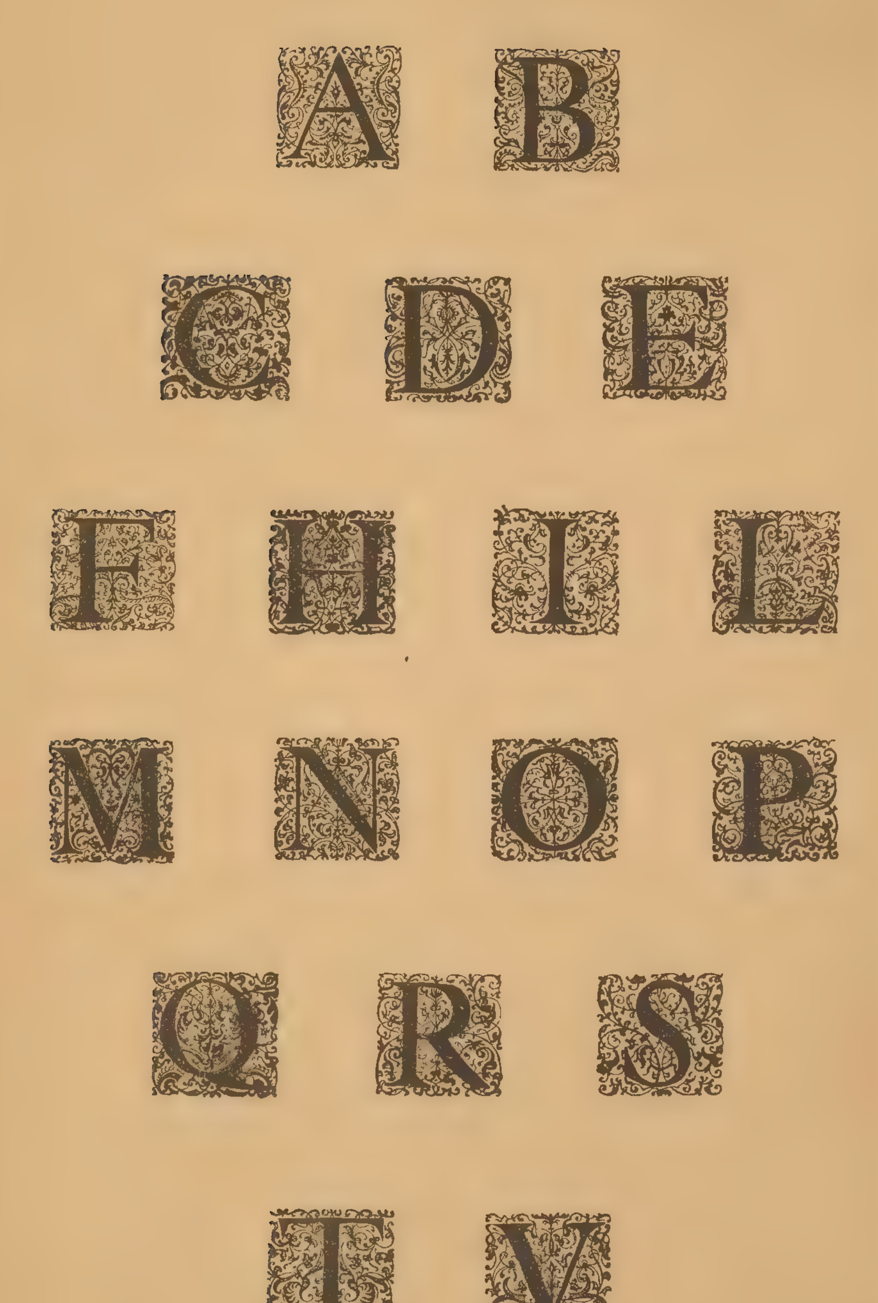
VERSCHIEDENE FRANZÖSISCHE & ITALIENISCHE OFFICINEN.

TAFEL 38.

VERSCHIEDENE UNBEKANNTE MEISTER.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICIN:

JEAN DE TOURNES

LYON 1576.

TAFEL 39.

MEISTER:

UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig — Druck von Knorr & Hirth in München.





M. TVLLII
CICERONIS
OPERA OMNIA.

Præter hactenus vulgatam *Dionysij Lambini* editionem, accesserunt D. GOTHOFREDI I C. Notę: in queis *Variæ lectiones* propè infinitę: *Synopses* generales & speciales singulis vel libris vel paginis adiectæ: *Ciceronis loca præcipua* & difficiliora, inter se primò: alijs deinde authoribus Grammaticis, Rhetoribus, Poetis, Historicis, Iurisconsultis maximè collata: vt & *Formulæ* quæ ad ius, leges, senatusconsulta & actiones pertinent explicatę.

Index Generalis breuitate & arte summa compositus præter superiora adiectus est.

LIBERTATEM MEAM MECVM PORTO.

LVGDVNI,
Sumptibus Sybillæ à Porta.
M. D. LXXXVIII.
Cum priuilegio Cæsareæ Maiestatis, & Christianiss. Galliarum & Polon. Regis.

OFFICIN.: SIBYLLE DE LA PORTE, LYON 1588.

TAFEL 40.

MEISTER: DER UNBEKANNTE MONOGRAMMIST G. L.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICIN:

MATH. BONHOMME
LYON 1566.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

TAFEL 41.

MEISTER.

UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICIN:

GUILLAUME ROVILLE
LYON 1563.

BUTSCH BÜCHERORNAMENTIK II.

TAFEL 42.

MEISTER:

UNBEKANNT.
(LYONER SCHULE.)

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





















OFFICIN.

CHRISTOPH PLANTIN
ANTWERPEN 1563.

TAFEL 43.

MEISTER:

UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. – Druck von Knorr & Hirth in München.
















OFFICIN:
CHRISTOPH PLANTIN
ANTWERPEN 1563.

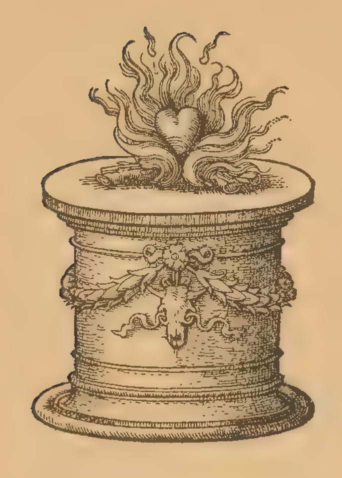
BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

TAFEL 44 a.

MEISTER:
UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.







OFFICIN:
CHRISTIAN EGENOLPH
FRANKFURT A/M. 1545.

TAFEL 45 A.

MEISTER:
HANS SEBALD BEHAM (?)

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München





OFFICIN:
CHRISTIAN EGENOLPH
FRANKFURT A/M. 1536.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.
TAFEL 45 B.

MEISTER:
HANS SEBALD BEHAM.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München





















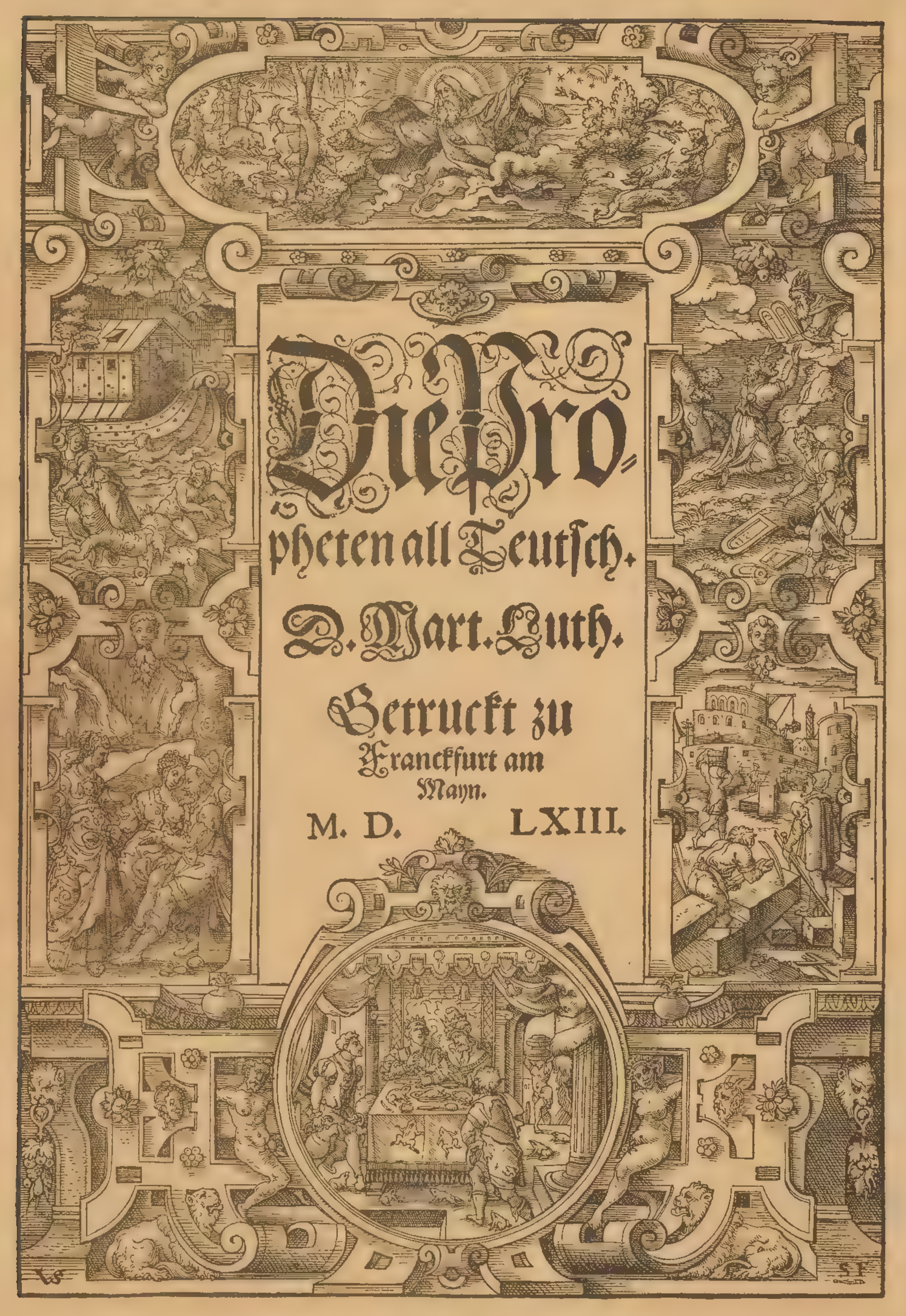

OFFICIN
CHRIST. EGENOLPH
FRANKFURT A. M. 1543.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.
TAFEL 46.

MEISTER:
DER MONOGRAMMIST HI

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





VERLEGER:

SIGM. FEYRABEND

FRANKFURT A/M. 1563.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

TAFEL 47.

MEISTER:

VIRGIL SOLIS.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.







VERLEGER

SIGM. FEYRABEND

FRANKFURT A/M. 1563.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

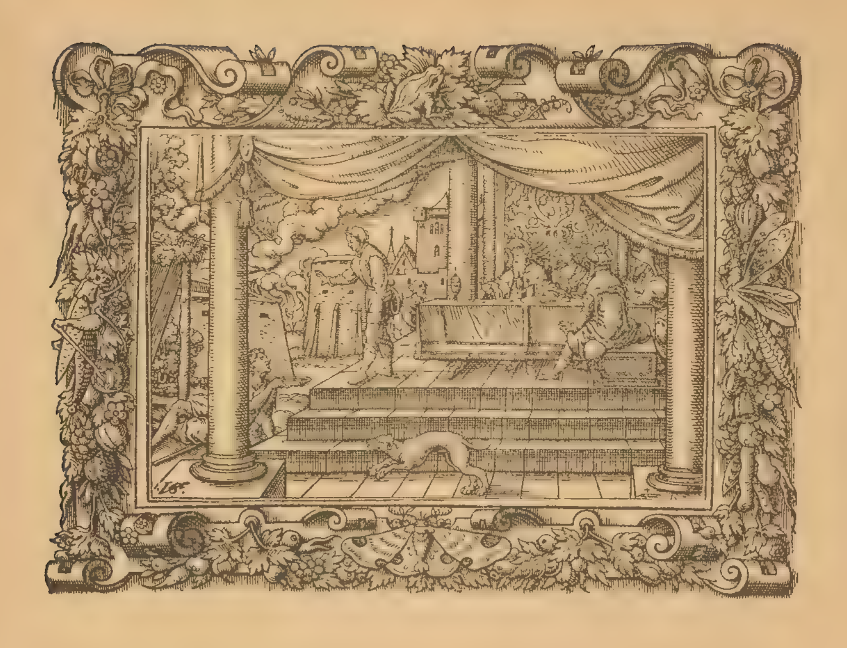
TAFEL 48.

MEISTER:

VIRGIL SOLIS.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.







VERLEGER

SIGM. FEYRABEND

FRANKFURT A/M. 1563.

TAFEL 49.

MEISTER.

VIRGIL SOLIS.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. Druck von Knorr & Hirth in München.







VERLEGER

SIGM. FEYRABEND
FRANKFURT A/M. 1563.

TAFEL 50.

MEISTER

VIRGIL SOLIS.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.







VERLEGER:

SIGM. FEYRABEND
FRANKFURT A/M. 1570.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

TAFEL 51.

MEISTER:

JOST AMMAN.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.









VERLEGER:

SIGM. FEYRABEND

FRANKFURT A/M. 1564, 1581.

TAFEL 52.

MEISTER:

JOST AMMAN.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.







OFFICINEN:

HIERON. FEYRABEND
SIGM. FEYRABEND
FRANKFURT A/M. 1569, 1577.

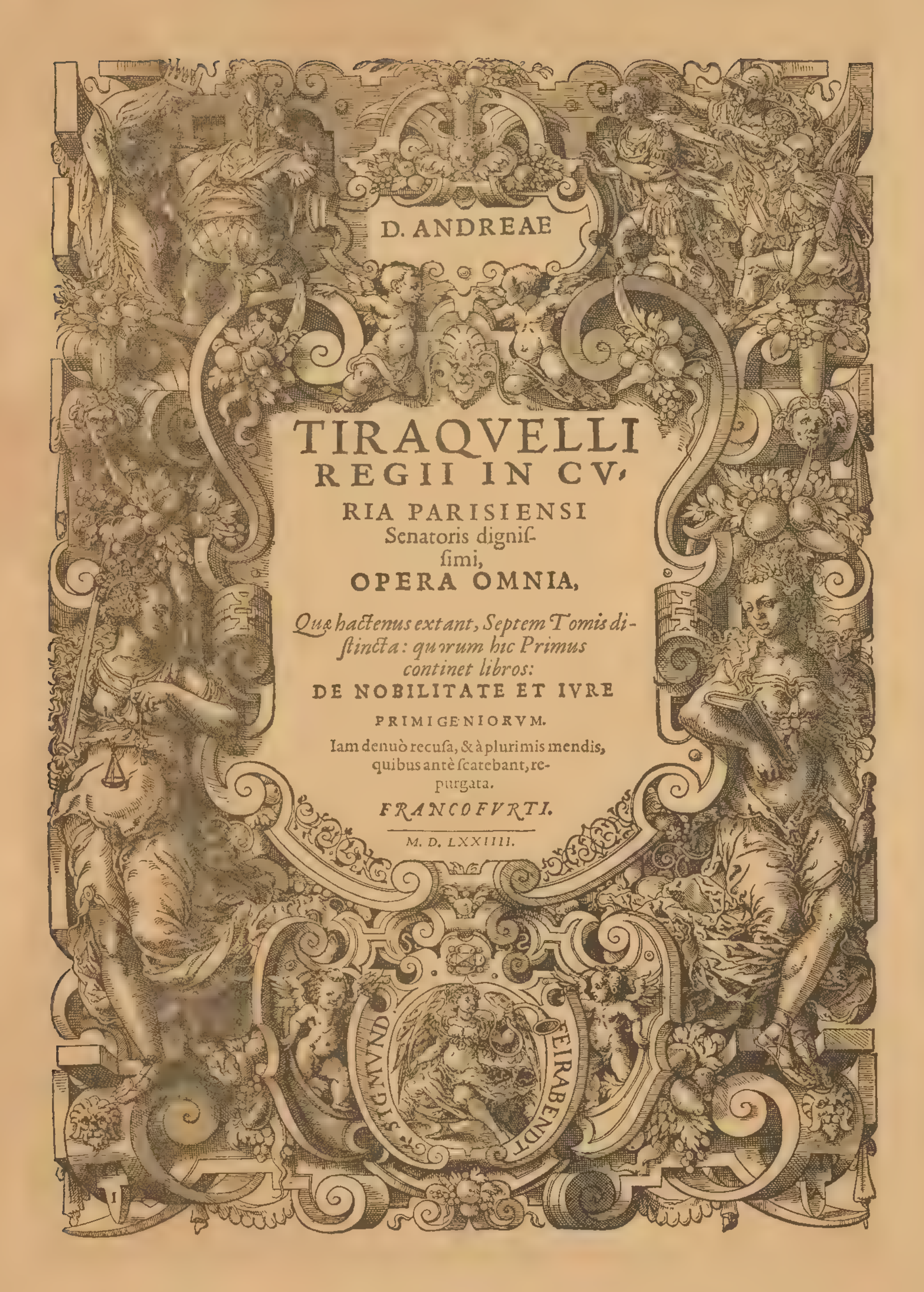
TAFEL 53.

MEISTER:

JOST AMMAN
TOBIAS STIMMER.

Verlag von G. Hirth in Leipzig — Druck von Knorr & Hirth in Munchen.





VERLEGER:
SIGM. FEYRABEND
FRANKFURT A/M. 1574.

TAFEL 54 A.

MEISTER:
JOST AMMAN.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





VERLEGER:
SIGM. FEYRABEND
FRANKFURT A/M. 1574.

TAFEL 54 B.

MEISTER.
JOST AMMAN.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





VERLEGER: SIGM. FEYRABEND FRANKFURT A/M. 1574.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II. TAFEL 55.

MEISTER: JOST AMMAN.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.














VERLEGER
SIGM. FEYRABEND
FRANKFURT A/M. 1568.

TAFEL 56.

MEISTER:
JOST AMMAN.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.














VERLEGER:

SIGM. FEYRABEND

FRANKFURT A/M. 1568.

TAFEL 57.

MEISTER:

JOST AMMAN.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.

















VERLEGER. — SIGM. FEYRABEND, FRANKFURT A/M. 1568.

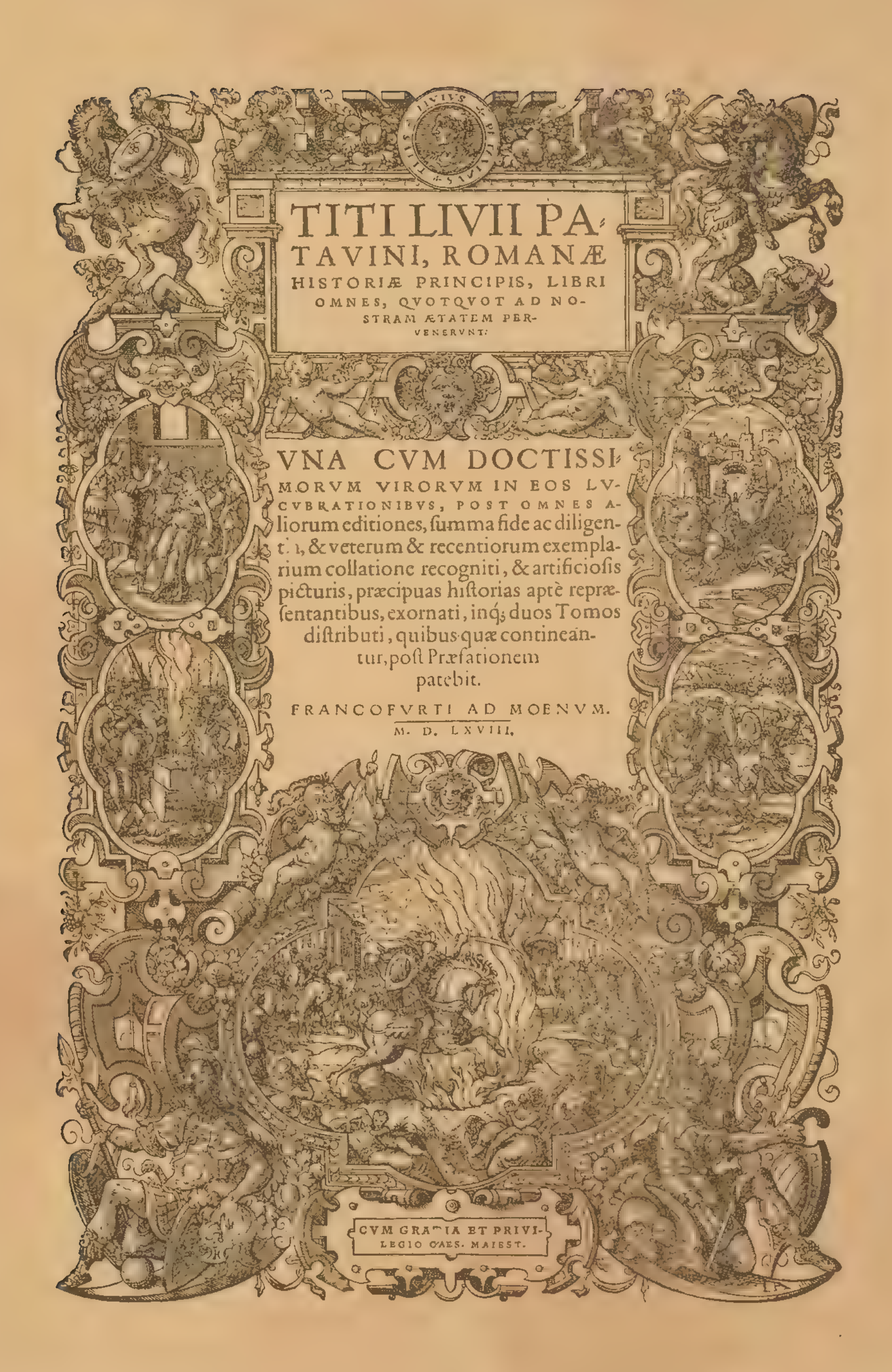
BUTSCH: BUCHERORNAMENTIK II.

TAFEL 58.

MEISTER: JOST AMMAN.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





TITI LIVII PA-
TAVINI, ROMANÆ
HISTORIÆ PRINCIPIS, LIBRI
OMNES, QVOTQVOT AD NO-
STRAM ÆTATEM PER-
VENERVNT:

VNA CVM DOCTISSI-
MORVM VIRORVM IN EOS LV-
CVBRATIONIBVS, POST OMNES A-
liorum editiones, ſumma fide ac diligen-
tia, & veterum & recentiorum exempla-
rium collatione recogniti, & artificioſis
picturis, præcipuas historias aptè repræ-
ſentantibus, exornati, inq; duos Tomos
diſtributi, quibus quæ contineantur, poſt Præfationem
patebit.

FRANCOFVRTI AD MOENVM.
M. D. LXVIII.

CVM GRATIA ET PRIVI-
LEGIO CAES. MAIEST.

VERLEGER	BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.	MEISTER
SIGM. FEYRABEND FRANKFURT A/M. 1568.	TAFEL 59.	JOST AMMAN.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.







VERLEGER:
SIGM. FEYRABEND
FRANKFURT A/M. 1568.

TAFEL 60.

MEISTER
JOST AMMAN.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.



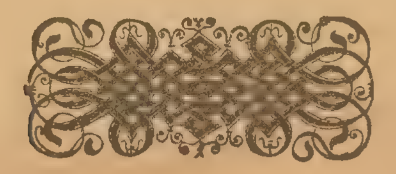
IN STVDIOSORVM GRATIAM AMENDIS OMNIBVS probè expurgatorum.

PARS SECVNDA.

M. D. LXXII.

SI CVPIS VT CELEBRIS SIT TVA FAMA LOCO PERVIGILES HABEAS OCVLOS ANIMVMQ SAGACEM

Francofurti ad Manum



Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.











VERLEGER:

SIGM. FEYRABEND

FRANKFURT A/M. 1572.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

TAFEL 62.

MEISTER:

JOST AMMAN.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.







VERLEGER:
SIGM. FEYRABEND
FRANKFURT A/M. 1586.

TAFEL 63.

MEISTER:
JOST AMMAN.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. – Druck von Knorr & Hirth in München.







VERLEGER:

SIGM. FEYRABEND

FRANKFURT A/M 1568.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

TAFEL 64.

MEISTER:

JOST AMMAN.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





DE ANTIQVITATIBVS IVDAICIS LIBRI XX. QVIBVS IN FINE LOCO APPENDICIS VITA IOSEPHI PER IPSVM *conscripta, est adiecta: De bello Iudaico Libri* VII. *ex collatione Græcorum Codicum accuratè castigati: Contra Apionem Libri* II. *pro corruptissimis antea, iam ex Græco itidem non solum emendati, sed etiam suppleti, ac integritati pristinæ restituti: De imperio rationis, siue de Macchabæis Liber vnus, denuò recognitus; Antehac à Græcæ linguæ peritissimo, ac historiarum studiosissimo viro in Latinum sermonem translata, & ad exemplum Græci Codicis accuratè distincta.*

NVNC VERO SVMMA CVM DILIGENTIA CHRONOLOGIA ad caput vniuscuiusque folij, cum ex veterum tum recentiorum Scriptorum Commentarijs, cumq; scholijs necessarijs, per doctum quendam virum in communem Rei literariæ vtilitatem recens concinnata.

CVM FIGVRIS ET INDICE LOCVPLETISSIMO.

FRANCOFORTI.
CIↃ. IↃ LXXX.

VERLEGER:
SIGM. FEYRABEND
FRANKFURT A/M. 1580.

TAFEL 65.

MEISTER:
JOST AMMAN.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





VERLEGER: SIGM. FEYRABEND (& s. ERBEN). FRANKFURT A/M. 1590.

TAFEL 66.

MEISTER: JOST AMMAN.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





QVAESTIONES

AVREAE AC SELECTISSIMAE OMNIVM PRAESTANTISSIMORVM, NEC NON EXcellentiſſimorum, tam veterum quàm recentium, tum Pontificij, tum Cæſarei Iuris Doctorum: Summo ſtudio, ſummóque labore collectæ, ac in III. Libros diſtinctæ ab inſigni ac eximio Iuriſperito

Petro Joanne Ancharano.

OMNIBVS IVRISCONSVLTIS, ET IN VTROque foro verſantibus, & in Schola docentibus, Aduocatis, Procuratoribus, Syndicis, Iuriſq; candidatis apprimè vtiles, ac neceſſariæ.

HVIC EDITIONI IAM LIBER QVARTVS IVRISCONſulti clariſſimi D. Guilielmi Onciaci, Academicas Quæſtiones continens, acceſſit: Antea tam locupletè nunquam in lucem prolatæ, ac in vnum volumen congeſtæ.

CVM INDICE ACCVRATISSIMO ADIECTO.

FRANCOFORTI AD Mœnum.

M. D. LXXXI.

VERLEGER:	BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.	MEISTER:
SIGM. FEYRABEND	TAFEL 67.	JOST AMMAN.
FRANKFURT A/M. 1581.		

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





Hostibus haud tergo, sed forti pectore notus.



Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.







VERLEGER:

SIGM. FEYRABEND
FRANKFURT A/M. 1574—1590.

TAFEL 69.

MEISTER:

TOBIAS STIMMER &
JOST AMMAN.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.







VERLEGER:
SIGM. FEYRABEND
FRANKFURT A/M. 1567—1587.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II
TAFEL 70.

MEISTER:
JOST AMMAN.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München















OFFICINEN:

VERSCHIEDENE DEUTSCHE OFFICINEN

FRANKFURT, KÖLN, ZÜRICH 1554–1587.

TAFEL 71.

MEISTER.

VIRG. SOLIS, JOST AMMAN & UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig — Druck von Knorr & Hirth in München.







VERLEGER:

SIGM. FEYRABEND
FRANKFURT A/M. 1565—1578.

TAFEL 72.

MEISTER:

JOST AMMAN &
MELCHIOR LORCH.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.







VERLEGER:

SIGM. FEYRABEND

FRANKFURT A/M. 1574.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

TAFEL 73.

MEISTER:

JOST AMMAN.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





VERLEGER:
SIGM. FEYRABEND
FRANKFURT A/M. 1577.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.
TAFEL 74.

MEISTER:
JOST AMMAN.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.







VERLEGER		MEISTER:
SIGM. FEYRABEND FRANKFURT A.M. 1574.	TAFEL 75.	JOST AMMAN & TOBIAS STIMMER.

Verlag von G. Hirth in Leipzig — Druck von Knorr & Hirth in München
























OFFICIN:

SEBALDUS MAYER

DILLINGEN 1555.

TAFEL 76.

MEISTER:

MATHIAS GERUNG.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICIN. | BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II | MEISTER
MICHAEL ZIMMERMANN WIEN 1561 | TAFEL 77. | UNBEKANNT.

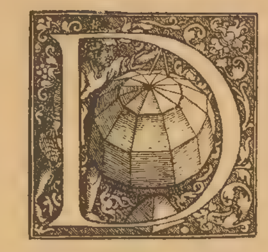
Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München



























OFFICIN.

PETER APIANUS
INGOLSTADT 1540.

TAFEL 78.

MEISTER:

MICHEL OSTENDORFER.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICIN:	DEUTSCHE BÜCHERORNAMENTIK II.	MEISTER:
MICHAEL HENTZKEN BERLIN 1578.	TAFEL 79.	PETER HILLE.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICIN:

HANS LUFFT

WITTEMBERG 1580.

TAFEL 80.

MEISTER:

UNBEKANNT.

(SÄCHSISCHE SCHULE.)

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICIN.

JOHANN OPORINUS
BASEL 1555.

TAFEL 81.

MEISTER.

JOHANN VON CALCAR.

Verlag von G. Hirth in Leipzig — Druck von Knorr & Hirth in München.


















OFFICIN: JOHANN OPORINUS (HERBST) BASEL 1543.

TAFEL 82.

MEISTER: JOHANN VON CALCAR.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.













OFFICIN:

JOHANN OPORINUS
BASEL 1555.

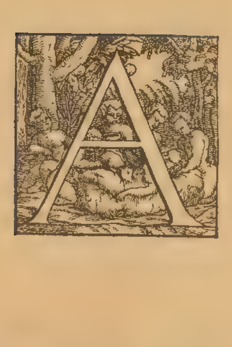
TAFEL 83.

MEISTER:

JOHANN VON CALCAR.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.

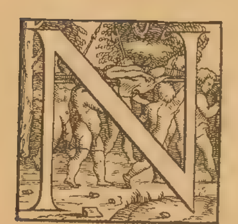












OFFICIN:

JOHANN HERBST (OPORINUS)
BASEL 1555.

TAFEL 84.

MEISTER:

UNBEKANNT.
(FREIE COPIEN NACH JOH. V. CALCAR.)

Verlag von G. Hirth in Leipzig — Druck von Knorr & Hirth in München.









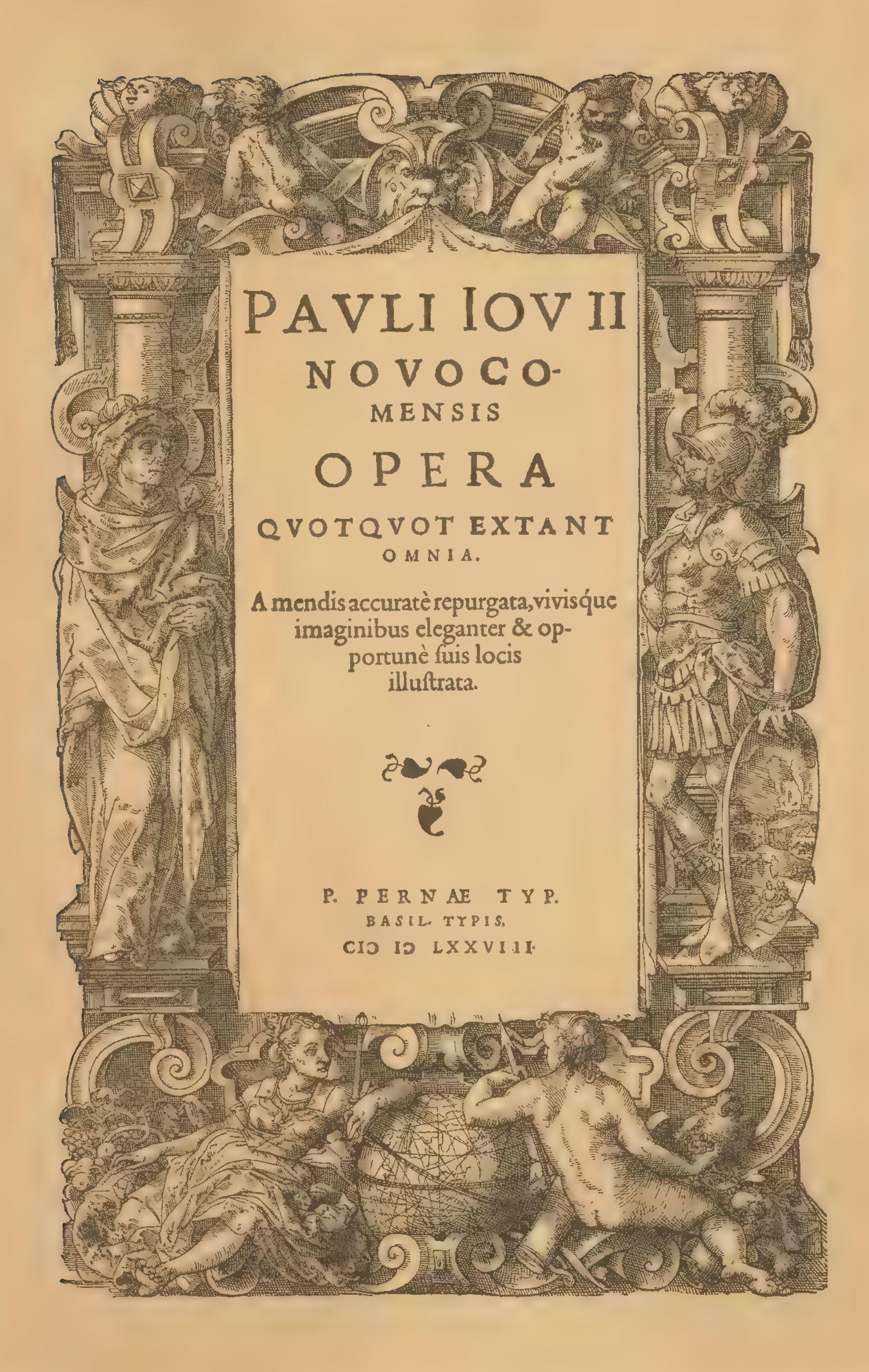

OFFICINEN:
JOHANN HERBST (OPORINUS)
BASEL 1555.
JOHANN CRATO
WITTENBERG 1576.

TAFEL 85.

MEISTER:
UNBEKANNT.
(FREIE COPIEN NACH JOH. V. CALCAR.)

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München





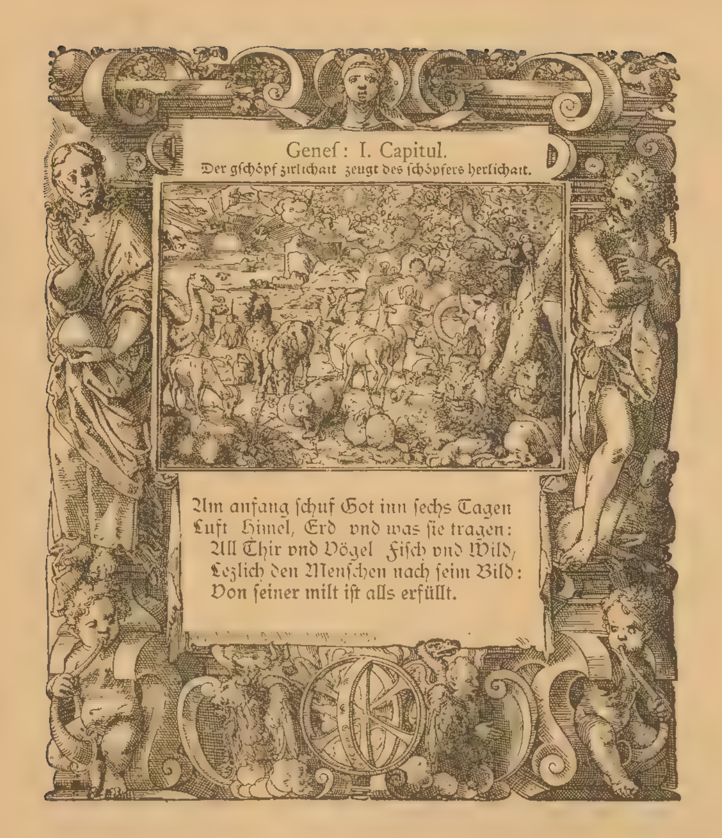
OFFICIN:
PETER PERNA
BASEL 1578.

TAFEL 86.

MEISTER:
TOBIAS STIMMER.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICIN.

THOMAS GWARIN

BASEL 1576.

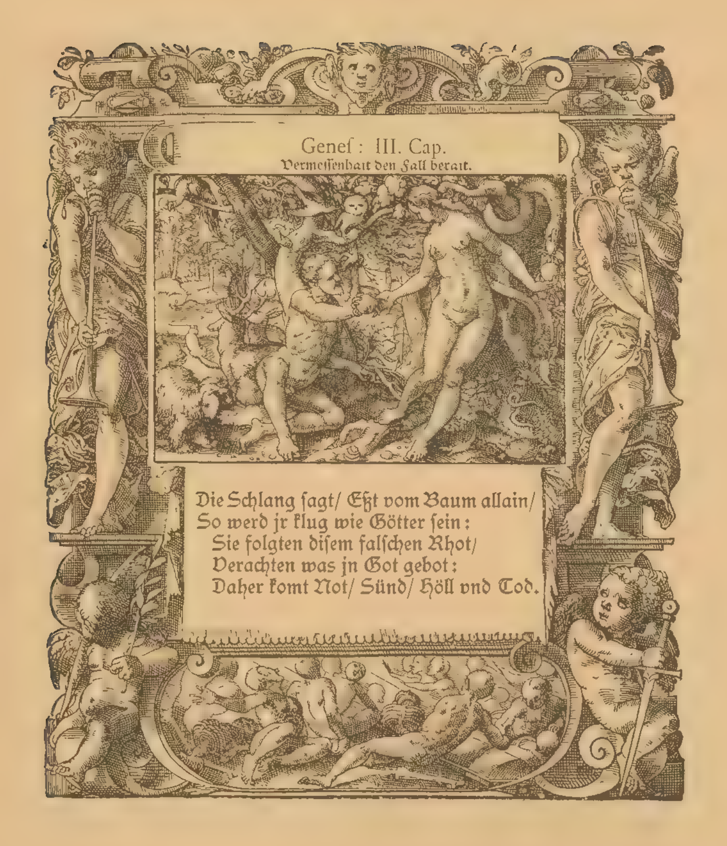
TAFEL 87.

MEISTER:

TOBIAS STIMMER.

Verlag von G. Hirth in Leipzig — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICIN:
THOMAS GUARIN
BASEL 1576.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

TAFEL 88.

MEISTER:
TOBIAS STIMMER.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICIN.		MEISTER.
THOMAS GWARIN	TAFEL 89.	TOBIAS STIMMER.
BASEL 1570.		

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICIN:

THOMAS GWARIN

BASEL 1570.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

TAFEL 90.

MEISTER:

TOBIAS STIMMER.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





















OFFICIN:

PETER PERNA
BASEL 1580.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

TAFEL 91.

MEISTER:

TOBIAS STIMMER.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.









OFFICINEN:

VERSCHIEDENE FRANKFURTER
& CÖLNER OFFICINEN.

TAFEL 92.

MEISTER:

JOST AMMAN &
JOHANN VON ESSEN. (?)

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München











OFFICINEN:

VERSCHIEDENE BASLER OFFICINEN

BASEL 1550—1590

TAFEL 93.

MEISTER:

TOBIAS STIMMER.
UNBEKANNT.

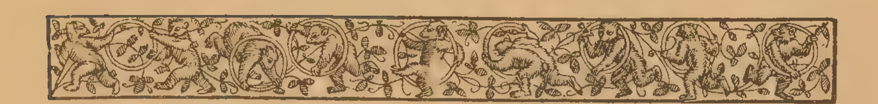
Verlag von G. Hirth in Leipzig — Druck von Knorr & Hirth in München.













OFFICINEN:

FROBEN BASEL 1561.
JOH. BERG & ULRICH NEUBER
NÜRNBERG 1548.

TAFEL 94.

MEISTER:

UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig — Druck von Knorr & Hirth in München.





IMPERATORVM ROMA=
NORVM OMNIVM ORI
ENTALIVM ET OCCIDEN
TALIVM VERISSIMAE IMAGINES
EX ANTIQVIS NVMISMATIS QVAM
FIDELISSIME DELINEATAE.

ADDITA CVIVSQVE VITAE
DESCRIPTIONE EX
THESAVRO IACOBI STRADAE
ET PERBREVI ELOGIO VNIVSCV-
IVSQVE CARMINE. QVOD QVASI
EPITOME EST HISTORIAE, AD
IVVANDAM MEMORIAM

TIGVRI EX OFFICINA ANDREAE
GESNERI. ANNO
1559.

OFFICIN:	BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.	MEISTER:
ANDREAS GESNER ZÜRICH 1559.	TAFEL 95.	CHRISTOPH SCHWEITZER. (?)

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





HIPPIATRIA.

Gründlicher Bericht
vnd aller ordennlichste Beschreibung der bewerten Roßärtzney.

Das erste Buch.

Darinnen von den inwendigen verborgnen Kranckhaiten/des Leibs/vñ derselben Namen Beschreibung/Vrsachen/Zaichen/Artzneyen/sampt zugehöriger Wardt vnd Pfleg gehandlet.

Der massen vnnd gestalt an tag geben/daß der gleichen vormals in keiner Sprachen befunden/noch biß anher ersehen worden.

Durch Johann Fayser den Jüngern
von Arnstain/des Hertzogthumbs Francken vnd Bistumbs Würzburg.

Mit Röm. Kay. May. Freyhait nicht nachzutrucken.

OFFICIN: MICHAEL MANGER AUGSBURG 1576.

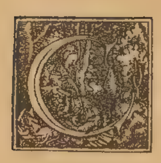
TAFEL 96.

MEISTER: JOST AMMAN.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.

















OFFICIN:

JOHANN PETREIUS
NÜRNBERG 1529.

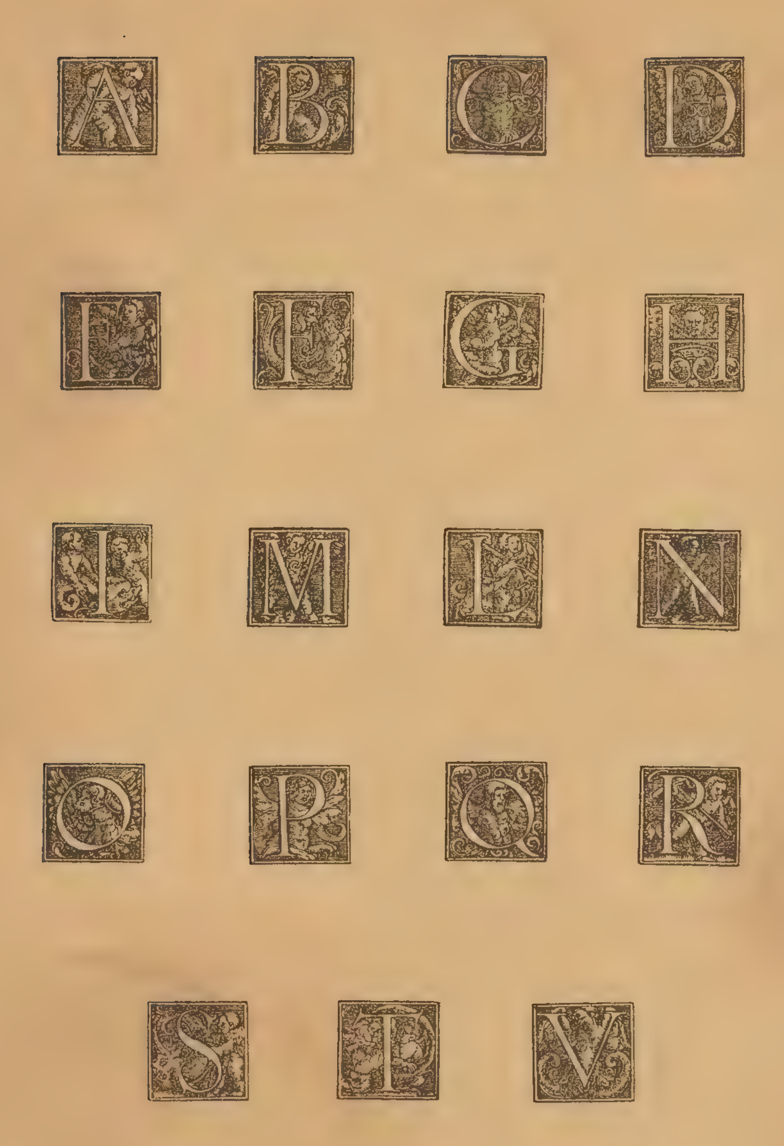
TAFEL 97 A.

MEISTER:

HANS SEBALD BEHAM.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München





OFFICIN:

JOHANN PETREIUS

NÜRNBERG 1529.

TAFEL 97B.

MEISTER:

HANS SEBALD BEHAM.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICIN:

QUENTEL'S ERBEN & GERWIN CALENIUS
CÖLN 1564.

TAFEL 98.

MEISTER.

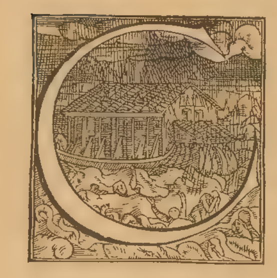
JOHANN VON ESSEN. (?)

Verlag von G. Hirth in Leipzig — Druck von Knorr & Hirth in München.





















OFFICIN:

GERWINUS CALENIUS & QUENTELL'S ERBEN
CÖLN 1564

TAFEL 99 A.

MEISTER:

UNBEKANNT.
(DER MONOGRAMMIST ђ.)

Verlag von G. Hirth in Leipzig — Druck von Knorr & Hirth in München.





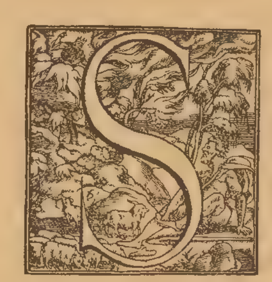
















OFFICIN:

GERWINUS CALENIUS &
QUENTELL'S ERBEN
CÖLN 1575.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

TAFEL 99 B.

MEISTER:

UNBEKANNT.
(DER MONOGRAMMIST ♄.)

Verlag von G. Hirth in Leipzig — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICIN:
WENDELIN RIHEL
STRASSBURG 1550.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

TAFEL 100A.

MEISTER:
DAVID KANDEL.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.



















OFFICINEN:

WENDELIN RIHEL
STRASSBURG 1555.
GABRIEL GIOLITO
VENEDIG 1556.

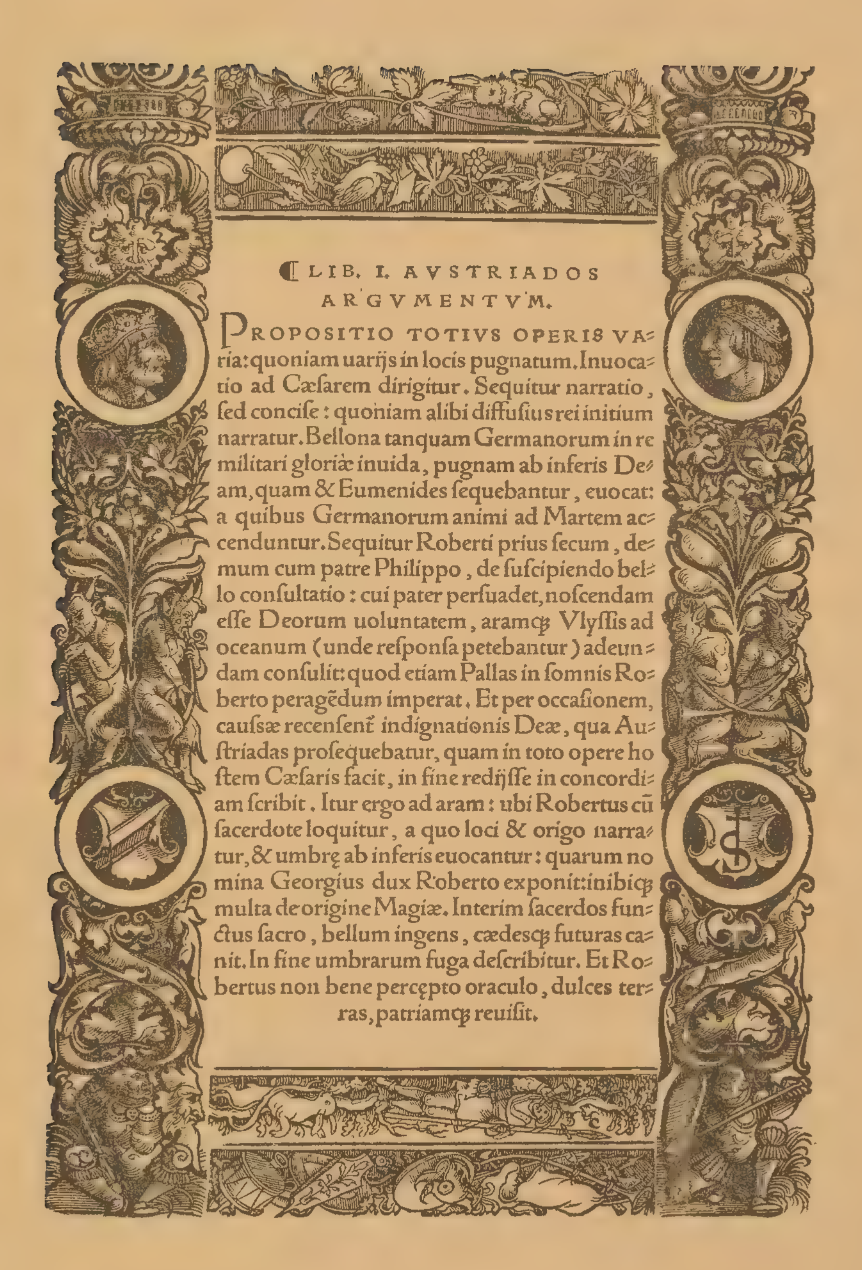
TAFEL 100 B.

MEISTER:

DAVID KANDEL &
UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





¶ LIB. I. AVSTRIADOS
ARGVMENTVM.

PROPOSITIO TOTIVS OPERIS VA=
ria: quoniam uarijs in locis pugnatum. Inuoca=
tio ad Cæſarem dirigitur. Sequitur narratio,
ſed conciſe: quoniam alibi diffuſius rei initium
narratur. Bellona tanquam Germanorum in re
militari gloriæ inuida, pugnam ab inferis De=
am, quam & Eumenides ſequebantur, euocat:
a quibus Germanorum animi ad Martem ac=
cenduntur. Sequitur Roberti prius ſecum, de=
mum cum patre Philippo, de ſuſcipiendo bel=
lo conſultatio: cui pater perſuadet, noſcendam
eſſe Deorum uoluntatem, aramq; Vlyſſis ad
oceanum (unde reſponſa petebantur) adeun=
dam conſulit: quod etiam Pallas in ſomnis Ro=
berto peragēdum imperat. Et per occaſionem,
cauſsæ recenſent indignationis Deæ, qua Au=
ſtriadas proſequebatur, quam in toto opere ho
ſtem Cæſaris facit, in fine redijſſe in concordi=
am ſcribit. Itur ergo ad aram: ubi Robertus cū
ſacerdote loquitur, a quo loci & origo narra=
tur, & umbrę ab inferis euocantur: quarum no
mina Georgius dux Roberto exponit: inibiq;
multa de origine Magiæ. Interim ſacerdos fun=
ctus ſacro, bellum ingens, cædesq; futuras ca=
nit. In fine umbrarum fuga deſcribitur. Et Ro=
bertus non bene percępto oraculo, dulces ter=
ras, patriamq; reuiſit.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICIN:

ADAM BERG

MÜNCHEN 1589.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II

TAFEL 101.

MEISTER:

JOHANN NELL (?)

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





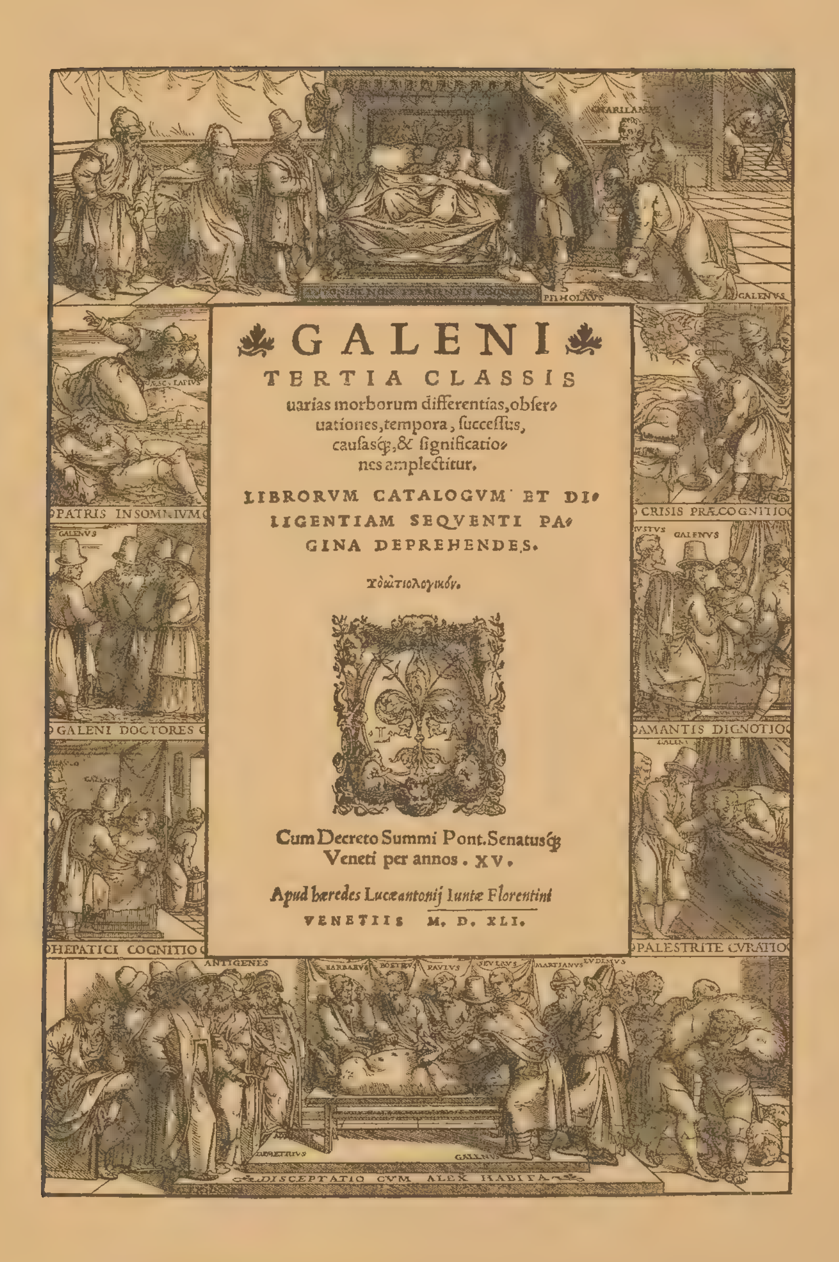
OFFICIN.
COMIN DA TRINO
VENEDIG 1556.

TAFEL 102.

MEISTER:
SCHULE TIZIAN'S.

Verlag von G. Hirth in Leipzig · Druck von Knorr & Hirth in München





OFFICIN:

LUCANTONIO-JUNTA'S ERBEN
VENEDIG 1541.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

TAFEL 103.

MEISTER:

UNBEKANNT.
(TIZIANISCHE SCHULE).

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.



























OFFICIN

GABRIEL GIOLITO

VENEDIG 1550—1590.

TAFEL 104.

MEISTER:

UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICIN:

GABRIELE GIOLITO

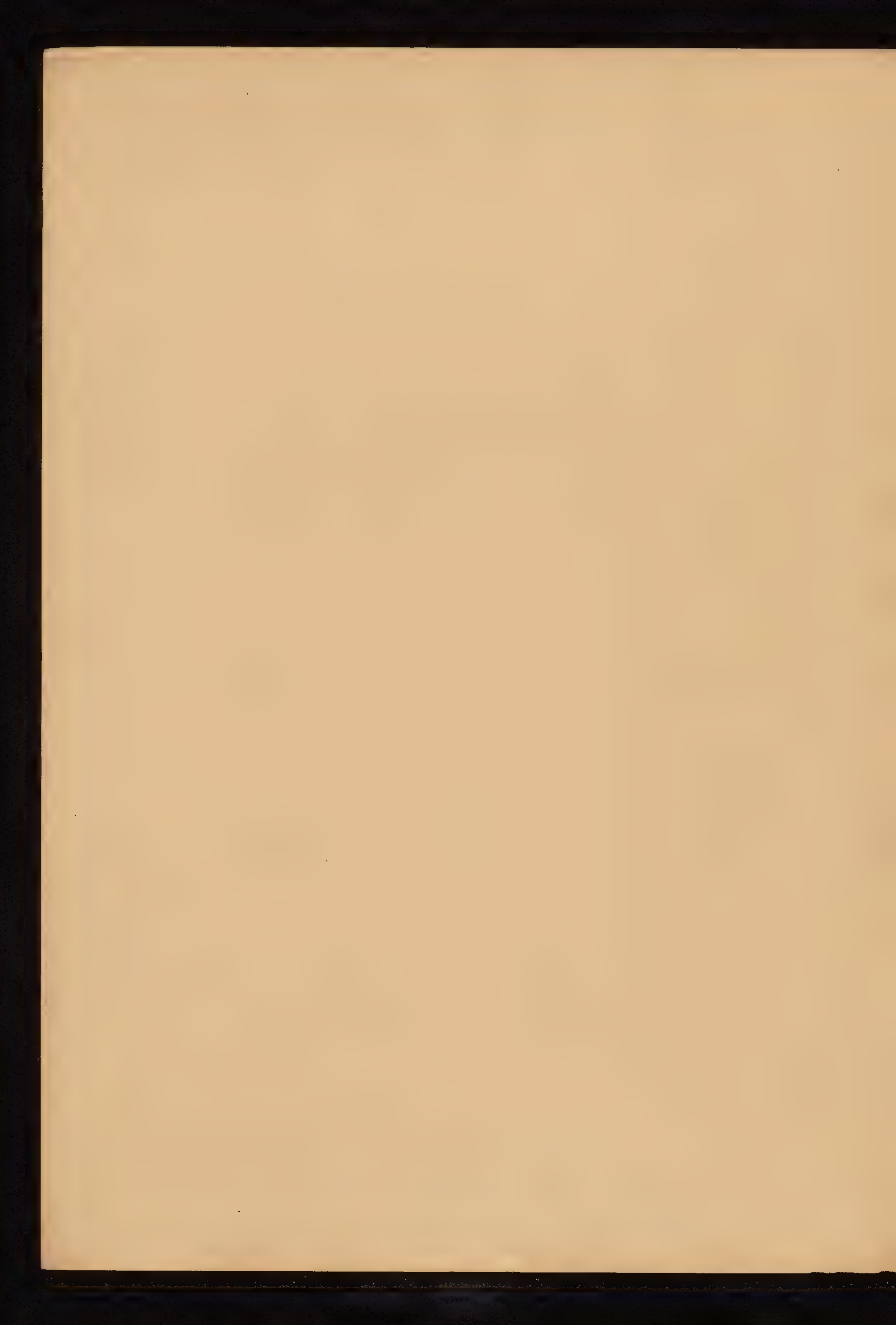
VENEDIG 1562.

TAFEL 105.

MEISTER:

UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.









OFFICINEN:

VERSCHIEDENE ITALIEN.
OFFICINEN

1549–56.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.

TAFEL 106.

MEISTER:

UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München





OFFICIN:	BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II.	MEISTER:
GIOV. MARCHIO SESSA VENEDIG 1564.	TAFEL 107.	UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München.





OFFICIN.

GABRIEL GIOLITO

VENEDIG 1555.

TAFEL 108.

MEISTER:

UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig — Druck von Knorr & Hirth in München.



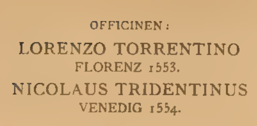












OFFICINEN:
LORENZO TORRENTINO
FLORENZ 1553.
NICOLAUS TRIDENTINUS
VENEDIG 1554.

TAFEL 109.

MEISTER:
UNBEKANNT

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München























OFFICIN:
MICHELE TRAMEZZINO
VENEDIG 1549.

BUTSCH: BÜCHERORNAMENTIK II
TAFEL 110.

MEISTER:
UNBEKANNT

Verlag von G. Hirth in Leipzig. — Druck von Knorr & Hirth in München











OFFICINEN:
BARTHOLOMEO ZANETTI
VENEDIG 1537.
GABRIEL GIOLITO
VENEDIG 1556.

TAFEL III.

MEISTER:
UNBEKANNT.

Verlag von G. Hirth in Leipzig — Druck von Knorr & Hirth in München.



